

ملحق

FOREIGN  
CULTURE

# الثقافة الأجنبية

مؤلف: محمد عبد الله

الطبعة

و هـ

ط

والطبعة

الطبعة

الطبعة

الطبعة

الطبعة

الطبعة

مؤلف: محمد عبد الله

مؤلف: محمد عبد الله

مكتبة سلام السومري

# الثقافة الاجنبية

مجلة فصلية تعنى بشؤون الأدب في العالم  
تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر

رئيس التحرير ياسين طه حناظ  
سكرتير التحرير لطفية الدليمي

## في هذا الملحق الادبي الخاص :

كلمة رئيس التحرير .

ورلاند لويس

ترجمة : د. موسى السوداني .

اوغست سترندبرج - السويد .

ترجمة : لمياء عبدالحميد العاني .

ايفان مراك - يوغلافيا .

ترجمة : سعد الحسني .

نيل سايمون - الولايات المتحدة .

ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي .

الكسندر بوشكين - الاتحاد السوفيتي .

ترجمة : سميد أحمد حسن .

خوزيفينا نيكلي - المكسيك .

ترجمة : يوسف عبدالسيح ثروة .

آرني كروهن - فنلندا .

ترجمة : د. سلمان الواسطي .

جون كورتي - بريطانيا .

ترجمة : لطيف ناصر حسين .

فيبي بوبا - نيجيريا .

ترجمة : مؤيد حسن فوزي .

آنا بوناش ايطاليا .

ترجمة : عبدالله جواد .

رودولف شوتلندر - ألمانيا الديمقراطية .

ترجمة : د. غازي شريف .

كوريا زندا - اليابان .

ترجمة : د. زهير مقامس .

جان دوفينو - فرنسا .

سونغ بانغ - فيتنام .

غوان هانكنغ - الصين .

٣ مسرحية الفصل الواحد

١ - مسرحية الفصل الواحد - دراسة .

٩ - الأقوى .

١٣ - ميري تيودور أو حرق رئيس الأساقفة .

٢٩ - الطبيب الطبيب .

٣٩ - المسرحية ذات الفصل الواحد - دراسة .

٤٢ - موزارت وساليري .

٤٩ - يوم الاحد يكلف خمس بيزات .

٥٨ - مسرحية الفصل الواحد الأنكليزية .

٦٤ - ياكو الكا - أو حرق المراهات .

٧٧ - جنود .

٨٦ - اللعبة .

٩٦ - مشرب ومطعم الأمل .

١٠٨ - ثلاث مسرحيات معاصرة

١١٢ - جانب من حياة المسرح الياباني - عرض .

١١٥ - المسرح المعاصر - كتب جديدة .

١١٨ - المسرح الفيتنامي .

١٢٠ - مسرحيات من الصين .

## مَسْرُحِيَّةُ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ

في زمن النهوض الحضاري، وزمن الدفاع المقدس عن الوطن والخير المتحقق، كنا مع القصيدة المجيدة والقصة التي تحقق خطوة تقدم في الفن وعمقا في الدلالة. وكنا مع الرواية إذ تكشف عن تطور في الشكل وعمق في المحتوى أكثر مما اعتدنا. ثم أعلنت المجلة، تطبيقيا، رغبتها في إضافة المذكرات واليوميات، ودعوتنا لكتابتها، وبارك دعوتنا المخلصون. ومزيداً من الادراك لضرورات اليوم، توجيها وفنا، تعبئة وثقافة، رأينا ان مهتم بهذا النمط الادبي:

### المسرحية ذات الفصل الواحد

لتكون رفيقة في المهمة والابداع للقصة والقصيدة والمقالة وسلكنا السبيل ذاته في الدعوة الى كتابتها فقدما نماذج عالمية منها ودراسات متخصصين بها. كما حرصت المجلة على ان تمثل النماذج المختارة شتى القضايا الانسانية مما يواجهه الناس افراداً أو تجمعه الشعوب. فمنها المسرحية التحررية «حرب المراوات» ومنها ما يقف ضد الدجل والتزييف «حرق رئيس الاساقفة» ومنها القضية الفردية الخاصة ومستوى مسرحي عال، «الاقوى» ومنها ما يكشف عن متاعب الناس الاجتماعية وإرباكاتهم الصغيرة، ومن لغات شتى! إن هذا هو الملحق الثاني لمجلتنا، بعد ملحقاتها الخاصة بـ «ادب دول عدم الانحياز»، ونحن به نسعى لأن يأخذ هذا النمط الفني مكانته في صحافتنا الادبية باعتباره شكلاً تعبيرياً يمكن النشر. كما قصدنا لأن يكون سلاحاً أدبياً مضافاً الى الاسلحة التي التمتعت مضاً في معركة المصير، مباركين كل فعل خير وكل عمل أدبي صادق يحتضن الوطن والحياة. ويحتفي بالقائد والراية والنصر.

«الثقافة الأجنبية»

# مَسْرَحِيَّةُ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ.. نَمَطٌ مَعْدَدٌ

بقلم : ب. رولاند لويس

Roland Lewis

ادبي جدير بالدراسة .

وهكذا فإن هذا الشكل الثري القصير الذي نشأ قبل سنوات قليلة قد صلب عوده وتميز كنمط محدد الشكل له معالجه المسرحية الواضحة . والمسرحية ذات الفصل الواحد هي كالفصصة القصيرة استحوذت على اصول ومعالم مميزة . وهي لم تعد مجرد تجربة انها تيمأت مكانة بارزة بين الفنون الادبية المختلفة واخذت مكانها الصحيح بين الانماط المهمة من التعبير الدرامي والادبي .

تطرح المسرحية ذات الفصل الواحد من الناحية الفنية والتقنية قضية درامية متميزة ومحددة كالمسرحية الطويلة . فلدى كتابة اي من هذين النمطين يبرز الحذف الجوهرى للكاتب المسرحي الذي ينطوي على معالجة مسرحية يستطيع الكاتب من خلالها اتصال هذا الحذف الى الجمهور بحيث يثير اهتمامهم واستجاباتهم العاطفية . اضافة الى ان كلا النوعين يهدفان الى ايجاد نوع من التفرد في ترك النطاق متميز وتأثير درامي ملموس . كما ان كلاهما يهدفان الى ايجاد اسس راسخة لتعبير فني وذوقي عال . ولكن بما ان المسرحية ذات الفصل الواحد هي اكثر قصصا وأكثر كثافة في

ان المسرحية ذات الفصل الواحد هي شكل مسرحي يعيش معنا يوميا الا انه لا يزال بحاجة ماسة الى الدراسة والتحليل . وهذا النمط المسرحي لا يزال يتحدى اهتمامنا سواء شئنا ام أبينا . ففي الوقت الحاضر نجد ان المسرحية ذات الفصل الواحد تشكل احد المعالم البارزة في النشاط المسرحي في عموم امريكا واروپا . بل ان المختصين بالمسرح من مصممين وكتاب ومتجيين ومخرجين وحتى اساتذة الجامعات المهتمين بالمسرح يقرون وجود المسرحية ذات الفصل الواحد كقوة فعالة في اطار الحركة المسرحية الشاملة . كما ان المهتمين بالمسرح كرسوا ولا زالوا يكرسون جهودهم الاستثنائية والمميزة من اجل كتابة واخراج هذا النمط القصير من الاعمال المسرحية .

اذن المسرحية ذات الفصل الواحد قد اقرت منذ اول ظهورها كنمط درامي محدد . وقد يقال عنها انها حققت هذا الامتياز لانها عبارة عن شكل فني بدأ يكتب معالم محددة . فالقصصة القصيرة كما نعرف لم تكن سوى «جنين» او تجربة معينة ولكنها تبلورت في الوقت الحاضر بحيث ادى تطورها الحالي الى استعالة انكارها ككيان

موضوعها فأنها بذلك تختلف من الناحية الدرامية عن المسرحية الطويلة ذات الفصول المتعددة. ومثل اختلافهما في ذلك كمثل اختلاف التمثال النصفي عن التمثال الكامل. فالمسرحية ذات الفصل الواحد ينبغي أن تعرض ضمن «بيئة واحدة» بمعنى أنها يجب أن تطرح عناصرها الدرامية المحددة بشكل سريع كي تتغل بعد ذلك وبصورة مؤثرة إلى المرحلة التالية دون توقف أو استطراد. ولعل مسرحية أنطون تشيخوف «الفلاح» (The Boor) أو مسرحية أوسكار وولف «أين أن لم يكن في أمريكا» (Where Sittin' America) تكشف هذه الحقيقة. ونكرر مرة أخرى قولنا أن المسرحية ذات الفصل الواحد هي كالقصة القصيرة لها طريقها الفنية الخاصة بها. في الواقع أن المسرحية ذات الفصل الواحد إما أن تكتب بشكل جيد أو لا تكتب بنجاح. إذا أن هذا النمط من الكتابة ليس مجرد عمل ميكانيكي رخيص بل أنها كفن تمتلك هذه الميكانيكية ولكن دون أن تخلو من ضوابط وأطر عديدة وبارزة باعتبارها شكلاً من الأشكال الفنية. فالتمثال النصفي المنحوت بشكل دقيق هو في جوهره عمل فني كالتمثال الكبير له ميكانيكيته وتصميمه الهيكلي. بيد أن هذه السمات هي أكثر تخصصاً ودقة في التمثال النصفي منها في التمثال الكبير لأن عملية النحت في التمثال النصفي تخضع لظروف أكثر تحديداً.

من الطبيعي أن تكون مادة المسرحية ذات الفصل الواحد مادة عرضية (Episodic). فهي تعالج موقفاً واحداً. وأن أية دراسة لمسرحيات الفصل الواحد تكشف لنا عدم إمكانية معالجة قصة حياتية بشكل كامل وهذا بدوره يحتم عدم استخدام أي تعقيد على صعيد الحبكة (Plot). فالمسرحية القصيرة بعكس المسرحية الطويلة لا تبرز شخصية الفرد بكامله - إلا في تلميحات عابرة - بل تؤكد على لحظة أو تجربة مهمة أو سمة معينة في شخصيته. ومهما كان تفسير هذه اللحظة المخشاة عموماً وحيواً وبارعاً فإن الكثير مما يتقن يستند إلى قوة الخيال. فمن أهداف المسرحية ذات الفصل الواحد تعقب العلاقات العرضية لظروف واحد فقط قد تتكاثف فيه كل الظروف الأخرى. فكتاب المسرحية ذات الفصل الواحد يفرد حادثة مهمة واحدة أو شعور واحد لدى شخصية واحدة ويلقي الضوء عليه بشكل مكثف ودقيق. وعند قيامه بذلك فإنه يعمل على تبسيط صورة هذه الحادثة أو تجسيد هذا الشعور بطريقة بارعة

وجوية. وهو بذلك يقودنا إلى افق صغير ومؤقت لكنه من الأهمية بحيث تتكشف من خلاله الحياة بأكملها.

وفي هذا الصدد لا ينبغي أن نتصور أنه بسبب معالجة المسرحية ذات الفصل الواحد لأزمة أو موقف واحد مبسط فأنها بهذا تكون ضعيفة وغشالية من أي ترابط يعكس إما أن الحادثة أو الموقف يتطلبان تأكيداً استثنائياً فإن الكاتب مرغم على اختيار أزمة واحدة واحدة تنبع من تضارب تيارات الصراع الدرامي الذي يعد نقطة التحول لدى الشخصية المسرحية. وغالباً ما تكون مثل هذه الملحظات هي المادة الحية الفعلية للمسرح وباستثناء ذلك لا تتوفر أية فرصة للتحليل المسرحي المنصب على الشخصية في مواجهة أزمها.

أن المسرحية ذات الفصل الواحد هي نتاج حيوي مترابط. فالنقاط جزء من تجربة مهمة وعرض صورة كاملة لجوانبها وأثارها وتشريح دافع ما بصورة بارعة بحيث تتضح فيه جذوره والتقاط شخصية واحدة من خلال سياق درامي وعرض جواهرها والقائه الضوء على سلسلة أعمال من خلال أزمة إنسانية مفاجئة وقصيرة ورواية قصة مهمة بشكل مختصر وتقديم اقتراح بشأنها وكشف العناصر التراجيدية أو الكوميديا لدى الشخصية أو في نسج الحادثة - كلها تشكل بعض إمكانات المسرحية ذات الفصل الواحد خصوصاً عندما تتم على يد كاتب مسرحي متخصص في صنعه.



أن قراءة مسرحية ذات فصل واحد بغية التوصل إلى قصتها لا يعد بحمد ذاته ممارسة ذات قيمة استثنائية. ولا يتطلب هذا الأسلوب في الطاراي عمل أدبي أو فني الكثير من التقويم والذكاء للفن الأدبي. فبإمكان أي شخص قراءة مسرحية لمعرفة قصتها دون أن يبذل جهداً كبيراً. أن التقويم الصحيح للمسرحية ذات الفصل الواحد يتطلب أكثر من مجرد قراءة عرضية هلهله الأساسية هو معرفة الحبكة المسرحية. أنه يتطلب النظر إليها من خلال تقنياتها وفنها. وهذا يعني أن على القاري أن يدرك البناء العضوي للمسرحية كادراكه لبناء القصة القصيرة أو السوناتة أو غيرها. كما أن على القاري أن يعي ويعرف ما يقصده الكاتب المسرحي والوسيلة التي يوصل من خلالها النتيجة المطلوبة. ولكن لا ينبغي أن تصور أن المؤلف يشجع على دراسة البناء العضوي للمسرحية

على حساب القيم الإنسانية فيها. وبالعكس ان مثل هذه الدراسة ما هي الا وسيلة تتضح من خلالها القيم الإنسانية. فمن الاكيد انه كلما عرف المرء قليلا عن علم الموسيقى، مثلا، كلما ازدادت قدرته على تقييم الموسيقى. ولكن ليس معنى ذلك انه ليس بإمكان المرء ان يقيم المسرحية ذات الفصل الواحد ما لم يعرف اسس ترتيبها الدرامي على الأقل.

في الواقع ان الباحثين في فن المسرحية ذات الفصل الواحد يدركون تماما ان هناك نظام وترتيب بنائي لا يحول دون جمالها. ولعل ذلك هو ما يعطيها صفة الكمال. فالسوناتا والتمثال النحفي هما موضع اهتمام خاص لصنعتيهما المكتملة في الأقل. وعذبة المسرحية ذات الفصل الواحد لا تفقد مستلزماتها الفنية لأي سبب كان، وهذا ما يشكل رصيدها الدائم...

ان المسرحية ذات الفصل الواحد هي كالقصة القصيرة عبارة عن عمل ادبي وينبغي ان تدرس كذلك. ويهدف هذا النوع من المسرحيات الى خلق تأثير خاص على القاريء او المشاهد. فالغرض لا يحكم على التمثال او القصيدة أو أي عمل ادبي آخر من خلال جزء واحد منه بل من خلال التأثير الشامل للكل. وعليه فإن الهدف الاساسي للمسرحية ذات الفصل الواحد هو التأثير على قاريء او جمع من الناس استشهدوا لمشاهدة عرضها بحيث تولد لديهم تحفة واستجابة عاطفية فعندما نقرأ مسرحية جورج ملتون «التقليد» (Tradition) فإننا نرى ونشعر ان حياة الابنة قد تعكرت بسبب اشتياقها لامها وضيق الافق التقليدي في حب ابها. هذا هو في الواقع الغرض في تأثير المسرحية وهذا هو موضوع المسرحية. بعبارة اخرى هذا ما اراد المؤلف ان يكشفه للقاريء كي يؤثر فيه. وحينما نقرأ مسرحية «القشة الاخيرة» (The Last Straw) لبوزووث كروكر نشعر ان الرجل الطيب قد وصل الى ذروة اليأس والنهاية المأساوية نتيجة الثروة الخاطئة لجيرانه وحمايته المفرطة ازاء النقد. وهنا يثار لدينا الشعور بالمعطف على بؤس هذا الرجل، وهذا بالضبط ما قصده المؤلف. اي ان هذه الفكرة وتأثيرها هما موضوع المسرحية...

لدى معالجة أية مسرحية ذات فصل واحد فإن أول جانب ينبغي انصده ينظر الاعتبار هو تحديد هدف المسرحية - أي تحديد

موضوعها. وهذا يتطلب قراءة المسرحية خلال جلسة واحدة دون طرح استنتاجات حاسمة بشأنها. اذ عندما تتم قراءة المسرحية ينبغي طرح بعض الاسئلة مثلاً ما الذي اراد المؤلف ايصاله للقاريء؟ او ما هو محور المسرحية؟ ما هو هدفها؟ هل هو مجرد ملاحظة عابرة ام مجرد خصال؟ هل هدفها تعليمي ام اخلاقي ام جمالي؟ بأي عنصر اساسي من الطبيعة البشرية تتعلق هذه المسرحية، هل هو الحب ام الوطنية ام الخوف ام الانانية ام التضحية ام الاخلاص... ام ماذا؟

#### تكتيك المسرحية ذات الفصل الواحد:

عندما يقتنع القاريء بتأثير المسرحية عليه فإنه يحاول بعد ذلك ان يحدد لنفسه مهمة ملاحظة الكيفية التي استطاع المؤلف ان ينجز بها هذا التأثير. ويجب عليه ان يضع في ذهنه ان المؤلف هو صانع ماهر حدد لنفسه مسبقاً ما يرغب ان يشعر ويفهم به جمهوره كما انه سيطر على مادته حتى النهاية. ولعل الطريقة التي لا غنى عنها هي التكتيك والاسلوب. فالتكتيك هو الطريقة العملية التي يستطيع بها الفنان ان ينقل رسالته بصورة مؤثرة لجمهوره. فالمواد التي يستخدمها كاتب مسرحي في عمله هي الشخصية والحبكة والحوار والاخراج المسرحي. وان كان ماعراً فإنه سوف يستخدم هذه العناصر بطريقة بارعة تمكنه من تقديم صورة فنية كاملة لها تأثير بارز على القاريء او المشاهد.

وفي صدد الشخصية يقال عموماً ان المسرحية تنمو من خلال شخصيتها المحورية. ونحن نجد ان المسرحيات الهزلية المعروفة بـ «Farces» و«Extravaganza» وكذلك الميلودراما تتكون من موقف وليس من شخصية. ولكن القاريء في كل حالة يجب ان يتبع لنفسه فهم الشخصيات في جميع هذه الاشكال المسرحية لأن تقييمه الفعلي للمسرحية له علاقة مباشرة بفهمه لشخص المسرحية. كما ان على القاريء ان يلج عميقاً الى صميم الشخصيات ويتعمق في جذورها كي يرسم لها صورة متكاملة في ذهنه.

كما ان على القاريء ان يصف ويحدد الشخصيات المسرحية (Dramatis Personae) بشكل مدروس ومحدد. وهنا عليه ان يتجنب العجلة في هذه العملية لأن ذلك سوف يتم على حساب العمق. ويجب الا يقتنع بالعموميات الضامضة والواهنة. وعند تحليل أية

تجعل المرء يشعر انه أصبح فجأة وجها لوجه مع موقف لا يمكن ادراكه دون تفاعل قوى درامية مضطربة الى نتيجة نهائية.

وهكذا فعندما نقرأ مسرحية الثيياترستون بعنوان «التبادل» (The Exchange) فإننا نشعر فجأة ان الناس منساقون من عيوبهم وصفاتهم المكتسبة وهم يشعرون على الدوام انهم سيكونون اسعد لو اكتسبوا شيئا اخر غير صفاتهم التي هم عليها. وهكذا فالقاضي الذي يعالج القضايا التي تطرح امامه يشعر بالتفرغ من تفاهات البشر ويبدى استعداده لان يفضى بده من القضية باكملها. . . نحن هنا امام موقف ماهر في الواقع سوى بداية المسرحية. . .

ولكن هل يجب ان تكون البداية قصيرة جدا ام طويلة جدا؟ وهل ينبغي لها ان توضح الموقف الدرامي الاول؟ وكيف ينبغي على الكاتب المسرحي ان يجعلها واضحة ومؤثرة؟ واخيرا اين يجب ان تكون نهاية البداية؟ . . . نقول هنا انه بالرغم من تمازج البداية وتطور الحبكة التالي بطريقة تؤمن وصول البداية الى نهايتها دون توقف فإننا غالبا ما نستطيع ان نحدد اين تنتهي حدود الاولى واين تبدأ الاخرى. فمن اجل تطور نوع من الهيكل البنائي للمسرحية ذات الفصل الواحد ليس هناك في ان نرسم كقراء خطأ على طول صفحة المسرحية نحدد فيه نهاية البداية وبداية تطور الحبكة. . . وفي هذا الصدد تعد خلفية المسرحية (Setting) جزءا من البداية، كما ويجب ان نحدد نوعها بما يتلائم مع طبيعة المسرحية المقدمة.

أما وسط المسرحية ذات الفصل الواحد فيتعلق اساساً بالعقدة الأساسية او الذروة او الحركة الدرامية التي تقود الى هذا الوسط. فالمسرحية الجيدة تتكون من سلسلة من الازمات او العقد الثانوية المؤدية الى ازمة او عقدة رئيسية. والمسرحية ذات الفصل الواحد تستفي وجودها من هذه العقدة. كما انها قد تنجح او تفشل حسب قوة اوضاع العقدة. ولعل هذا الجزء من المسرحية هو الاقوى في اطار التوتر الدرامي والاقوى في اطار التوظيف العاطفي. فالمقدمة الأساسية في مسرحية الثيياترستون (The Exchange) عندما نجد الشخصيات المتعددة انها لا تستطيع ان تتبادل المصائب ويتحتم عليها نتيجة لذلك ان تتحمل الام ومساوي «المصيبة المكتسبة» عبر الحياة.

وتشكل نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد جانباً مهماً لانها الجزء الذي يحدد مدى نجاح او فشل المسرحية. فعند الوصول الى الذروة

شخصية ينبغي طرح اسئلة محدودة مشابهة كما يلي: ماهي الصفة الانسانية الأساسية في الشخصية؟ رومانسية ام متفائلة ام مستاءة ام خيانية ام عدائية ام انانية ام ماذا؟ وكيف يصورها الكاتب المسرحي: بالعمل ام بالخوار ام بنزوة ام بحب وبكره او بخصوصية الكلام والمظهر؟ هل الشخصيات درامية فعلا وهل هي بحيرة على الغمام برد فعل عاطفي قوي ازاء بعضها البعض وازاء ماينطلقه الموقف؟ هل تثير هذه الشخصيات نوعاً من التعاطف الدرامي لدى القاري؟ هل نستطيع ان نتقل رأينا ودوافع سلوكها للقاري؟

والشخصية بطبيعة الحال لا تستطيع ان تقف دون حبكة. فهي ترتبط معها عضواً. والحبكة هي ليست مجرد قصة مستقاة من الحياة اليومية حيث يندرج وجود أحداث تسلسل في تعاقب يفضي الى الذروة (Climax). والكاتب المسرحي يصوغ مادته بأسلوب يضمن له وجود تفاعل داخلي بين العناصر المسرحية مجتمعة بما يؤدي الى ذروة العقدة المسرحية. وقد يقال عن الحبكة انها الاطار او القصة التي يستخدمها الكاتب لعرض موضوعه. والحبكة هي ليست مجرد وجود مفرغ من اي معنى بل انها احدي الوسائل الأساسية التي يتمكن الكاتب من خلالها ممارسة تأثيره على الجمهور ونقل موضوعه له.

ومن المائدة القصصية الموجودة تحت تصرفه يستطيع صياغة حبكة. ونظراً لكل ما تقدم اصبح محتماً على الكاتب المسرحي ان يولي اهتماماً خاصاً للحبكة. والتأكد ما اذا كانت مادتها مستقاة من الحياة الواقعية او انها مادة مبتكرة وكذلك التأكد ما اذا كانت كفيلة بعرض الموضوع ام لا. وحيث ان حبكة المسرحية ذات الفصل الواحد مبسطة جداً فيجب ان نتأكد من عدم وجود تعقيدات او استطرادات او امور لا علاقة لها. وهنا يخطر على البال سؤال مهم في اطار فهم الحبكة الخاصة بالمسرحية ذات الفصل الواحد وهو هل للحبكة بداية محددة ووسط ونهاية؟

فبخصوص البداية نقول انها قصيرة جداً نظراً لقصر الوقت المتاح للمسرحية والذي لا يتجاوز ان صبح التعهد اكثر من ثلاثين دقيقة وعليه فالبداية تصف بالتكثيف والتناسك والاختصار وهي ثلاث عناصر لا بد منها في هذا المجال. ولكنها مع ذلك يجب الا تفقد تأثيرها اي يجب ان يكون لها وقع واضح في نفس القاري او المشاهد. ويجب ان تستحوذ على لب القاري بحيث تجعله مدركاً للموقف الاول الذي يتطور فيه العمل الدرامي. فالبداية الجيدة

حوار درامي بالضرورة. في الواقع ان افضل حوار درامي يحدث عندما نربط سلسلة العقد المسرحية الثانوية مع العقدة الرئيسية والتي في مجموعها تصنع الحركة الدرامية للمسرحية. وغالباً ما يكون هناك حوار كثير في مسرحية هي غير درامية اساساً.

ولدى تحليل اي حوار درامي فمن المفيد ان نستقصي فيها اذا كانت المسرحية (١) تعبر عن افكار وعواطف الشخصيات في اعلن نقاط تفاعلها العاطفي او (٢) تعمل على تطوير الحبكة او (٣) تكشف معالم الشخصية.

وفي اخر المطاف نذكر شيئاً عن الاخراج المسرحي لهذا النوع من المسرحيات والذي يكون جزءاً اساسياً وجوهرياً في كيانها. ففي الوقت الذي تستخدم فيه الرواية والقصة القصيرة عموماً اسلوب الوصف لتحقيق النتيجة المطلوبة فإن المسرحية تستخدم الحوار والتشثيل الاليجاتي الموضوعي الملموس. فالمسرحية هي ليست قصة تروى ضمن سياق تاريخي متسلسل من الاحداث انما هي قصة تصاغ بطريقة معينة بحيث يمكن تمثيلها على المسرح من قبل ممثلين امام الجمهور. وهي تشكل بعد ذاتها سلسلة من العقد الثانوية المفضية الى عقدة رئيسية تقدم للقاريء او الجمهور عن طريق الشخصيات والحوار والاليجاء والاخراج. واخيراً نقول انه بالرغم من قدم الفكرة وشيوع التعبير عنها فإن اهميتها تأتي من الشخص الذي يعبر عنها بشكل افضل.

او العقدة يكون عمل حبكة المسرحية قد اكتمل ولكن المسرحية نفسها لم تكتمل بعد. فهي تبقى بحاجة لنهاية معينة. وفي المسرحية ذات الفصل الواحد لا تسخوذ الازمة الفعلية في الامور الانسانية على اهتمام اكثر من ذلك الذي ينصب على ردود فعل الشخصيات بعد حدوث الازمة. وهكذا ففي اية مسرحية ينبغي تقديم رد الفعل العاطفي للشخصيات ومن ثم ترتيب هذه الشخصيات بعد حدوث الازمة. ومن اجل هذا الهدف يتم بناء نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد التي ينبغي ان تكون قصيرة بل اقصر من البداية. وهي عادة ماتكون من كلام او اثنين او احياناً من حركة ايجائية تعبر بصورة مؤثرة عن ردود الفعل العاطفية للشخصيات.

ويبقى هناك عنصر الحوار. والحوار هو كالحبكة والشخصية وسيلة اخرى يتقل بواسطتها موضوع المسرحية الى القاريء او الجمهور. ومن اجل هذا الهدف تولي عناية خاصة بالحوار المسرحي الذي لا ينبغي ان ينطوي على مجرد السؤال والجواب اليومي المألوف. ان الحوار الجيد ينسم بالمباشرة والتفاد وكثافة المعنى. انه مادة الحديث الاعتيادي وليس شكله فقط. وعليه فإن اهم صفة فيه هي التلقائية.

ان اعلى نمط للحوار الدرامي في المسرحية ذات الفصل الواحد هو الذي يعبر عن افكار وعواطف الشخصيات في ذروة تفاعلها العاطفي. ولكن لا ينبغي ان تصور ان كل حوار في مسرحية هو

من كتاب

Contemporary One-Act Plays ■ Ronald Lewis, 1960

Charles Scribner's Sons

ترجمة: سعد الحسني



## الاقوى

سيرى. بأن تصبح ممثلة (ولو انه حين كتب هذه المسرحية لما كانت علاقتها على غير مايرام) وأنه أراد أن يظهر لها من خلال هذه المسرحية مدى اهتمام النساء الأخريات به. فسترندبرغ هو أحد الكتاب القلائل الذين تعبر عنهم الأفريقية عن قصص حقيقية في حياتهم.

إن مسرحية «الاقوى» (١٨٨٩) يمكن أن توصف بأنها مونولوج درامي إذ أن واحدة فقط من الشخصيتين فيها هي التي تتحدث أما الأخرى فأنها مجرد مستمعة لاتقول شيئاً... وهذا الأسلوب من الكتابة المسرحية أصبح مألوفاً في المسرح الحديث، وخاصة في مسرح اللامعقول، كدلالة على فقدان اللغة لقابليتها على الاستمرار بأن تكون لغة للتخاطب.

إن السؤال الذي يتردد إلى الذهن بعد قراءة المسرحية هو أي من الأمرين هي الأقوى. وقد أجاب الكاتب نفسه عن ذلك في الرسالة التي بعث بها إلى زوجته سيرى التي كانت ستؤدي دور السيدة اكس، وقال فيها من جملة ما قال أن عليها أن تمثل دور الأقوى في المسرحية وليس دور ربة بيت اعتيادية.

المسرحية على قصرها تمثل القدرة الفائقة لسترندبرغ على بغوص في الطبيعة البشرية إلى أعماقها وإن يعبر عن براد بشكل مسرحي مؤثر جداً.

هذه المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد شأنها في ذلك شأن المسرحيات الأخرى التي كتبها أوغست سترندبرغ (١٨٤٩ - ١٩١٢) عن الزواج والمائلة والعلاقة بين الجنسين تصيف بعداً جديداً فاجس هذا الكاتب المسرحي الخلاق بأن «يفوض تحت جلد الإنسان» أن دراسة سترندبرغ للعلاقات البشرية هي تجسيد لنظرية البقاء للأصلح أو كما اصطلح هو عليه عملية الاغتياك الروحي أو المعركة بين العقول.

إن الذي حدا بسترندبرغ إلى كتابة مسرحية «الاقوى» هو احساسه بالتطور الذي كان يشهده المسرح الأوربي وهذا فإنه أراد أن يثبت قدرته على كتابة مسرحية تستغرق ربع ساعة ومن النوع البديع الذي كان يقدمه المسرح الحر في باريس والمسارح الأوربية الأخرى وتعتبر هذه المسرحية الأكثر شهرة والاحسن من بين المسرحيات القصيرة التي كتبها سترندبرغ وهذا فإنها تعرض على خشبة المسارح أكثر من غيرها وتلاقي استحساناً كبيراً من الجمهور. كما أن من بين الأسباب الأخرى التي حدثت بالكاتب إلى ممارسة كتابة هذا النوع من المسرحيات بعد النجاح الذي حققته مسرحياته الطويلة أمثال «الاب» و«الانسة جولي» على مسارح باريس والمسرح الأوربية الأخرى هو حلم الكاتب بأن يكون له مسرح خاص به في كوبنهاجن إضافة إلى ضموح زوجته الأولى.

## الشخصيات :

السيدة اكس : محلة متزوجة

الآنسة واي : محلة غير متزوجة

## الشهد :

أولاً من مقهى للسيدات تحنوي على طاولتين حديديتين صغيرتين بالإضافة إلى أريكة حراء اللون وبعض الكراسي .

تدخل السيدة اكس مرشدة معظماً شتوباً وقبعة وهي تحمل في فروعها سلة يابانية صغيرة دقيقة الصنع .

الآنسة واي تجلس على مائدة وامامها زجاجة بيرو نصف فارغة وهي تقرأ صحيفة مصورة تسبدها بأخبارات بين حين وآخر .

السيدة اكس : هلو عزيزتي اميليا ! انت تبدين وحيدة جداً في ليلة عيد الميلاد مثل التي أعزب مسكين آخر

الآنسة واي : (ترفع نظرها من فوق الصحيفة وتهز رأسها) تعاود القراءة .

السيدة اكس : كما نعلمي اني اشعر بأسى حينني من احبك . تجلسين وحيدة في مقهى . وفي ليلة مثل ليلة عيد الميلاد . اني اشعر بنفس الأسى الذي شعرت به وان اشاهد وهي تقرأ حفلة زواج في احد مطاعم باريس حيث كانت السياره مع اليهود . لقد فكرت وقتها بأنه حين تكون البداية بهذه الصورة فكيف تستمر العلاقة وبأي شكل تنتهي ! كان يلعب السياره وفي ليلة عرسه ! وهي تقرأ مجلة فكاهية فكروني بذلك ! على أية حال ليس الجميع على هذا الخوال !

النادلة : (تدخل لتضع كوباً من الشكولاته أمام السيدة اكس ثم تخرج)

السيدة اكس : سأقول لك يا اميليا ! اعتقد انك كنت ستكونين في وضع افضل لو انك استطعت الاحتفاظ به ! تذكرني اني كنت اول واحدة تطلب منك ان تسامحيه ! تذكرين كان يمكن ان تكون قد تزوجتي ولكيما بيت الآن هل تذكرين عيد الميلاد الذي كنت خلاله في السرب مع والدي خطيبك ؟ وكيف كنت متحمسة لفكرة البيت واعزاز المسرح ! اهل عزيزتي اميليا ، ان فكرة بيت يمتلكه الانسان هي بالتأكيد افضل فكرة - الثانية بعد المسرح - والأطفال ضبعاً - ولكنك لا تفهمين ذلك !

الآنسة واي : (تظهر نظرة احتقار على وجهها) .

السيدة اكس : (تشرش بضلع رشقات من كوبها ، ثم تفتح سلتها وتظهر للآنسة واي هدايا عيد الميلاد) سأريك ما اشترته لأحبائي (تخرج ذميمة) انني نظرة على هذه ! انها هدية لآلينا النظري انها تستطيع ان تدحرج حديقتها وتدير رقبته ! النظري وهذا المسدس ثاجاً . (تقلقه وتصوبه نحو الآنسة واي) .

الآنسة واي : (تبدي علامات الغضب)

السيدة اكس : هل احببتك ؟ هل اعتقدت اني اردت ان اصغر انك عليك ؟ ايه ؟ يا أمي ، اعتقد انك فعلت ! كنت سأكون أقل دقة لو انت اردت ان تطلقني السار على لانتي كنت عضة في طرفك . اننا اعرف انك لا يمكن ان تسمي ذلك - ولو انني كنت بريئة تماماً انك لآلت تعتقدين بان خططي هي التي ابدت عن المسرح الكبير . ولكنني لم اخطط لذلك ! اننا لم عمل ذلك ولو انك تعتقدين بانني قد فعلت ! حسناً لا يوجد مير لما اقوله الآن لانك لآلت تعتقدين انني الشخص المسؤول عن ذلك ! (تخرج خفي مطربين) وسأقدم هذين لزوجي مع زهور اخزامي عليها - لقد طرزتها أنا بنفسي - اني اكبره زهور اخزامي بالطبع ولكن يجب ان تكون زهور اخزامي على كل شي !

الآنسة واي : (ترفع نظرها من على الصحيفة - وتبدو عليها السخرية والفضول)

السيدة اكس : (تضع احدى يديها في كل خف) هل تلاحظين كم هي صغيرة اقدم بوب ؟ تلاحظين ؟ يجب ان تلاحظي كيف يمشي بخفة متباهية انك لم تشاهديه وهو يرتدي خفي ! (تطلق الآنسة واي ضحكة عالية) النظري وسر بين ذلك ! تظاهر بانني على الطاولة يا خفي .

الآنسة واي : (تضحك ضحكة مسوعة)

السيدة اكس : وحين يغضب فانه يضرب بقدمه هكذا - لاحظي : هؤلاء الفتيات اللعينات لا يستطعن انهن تعلم كيف تعد القهوة ! وهن يسم هؤلاء الاعبياء بقش فنبلة الصباح بصورة صحيحة ! - وقد

يكون هناك نياز هو - ارد على الارض فدر فدر - اوه، كم هي باردة! بهيولا، لاخيه - انا احب انني لا استطيع ان يده لمر متبعة (تترك نعب حد الخفين في اعلى الخلف الثاني) : (تضحك بصوت)

السيدة اكس : وحين يعود لي نيت فانه ينشئ عن حفيه القديم كنت ماري قد وصعته تحت اخواني في المطبخ و... من الخجل ان تستهري - المرأة يروح بعد نظريته حقيقة انه جنون وهو رجل صغير انفسه لطيف - اعلم - يجب ان يكون لك زوج مثله يا ميبه - عن لي شي تضحكين - عمذا؟ عمذا؟ - وان اعرف انه محض لي - لاحطي - اجل - ابي متأكدة من ذلك! لقد حبري هو نفسه بذلك - عي اي شي - نكتيرين هكذا... - انه حين كنت ان في مشرة في ابروحيج حدثت لك المكروهة مرديك ان تغويه - هل تصوريين ذلك؟ (توقف) كنت سابقا عنيها لو ما تقربت منه وما هنا (توقف) كان شيئا جيدا ان يوب هو الذي اخبرني بذلك بنفسه لكي لا اسمع به من الآخرين (توقف) ولكن مرديك قد لا يكون الوحيد تصوري ذلك! ان لا اعرف السبب ولكن النساء معمرات في حد الجنون يزوجي بالثاكيه من يكون ان لديه ميقونه عن العضود التي يمكن ان تولد مع السرج - دانه في الادارة! - وربي انت ايضا كنت غريب وراعه! - ان لا اصدقك بصورة مطلقة - ولكنني اعرف الان بالثاكيه انه لم يكن يمان بت وانه يبدو عيب اخفد واخفد له - ذلك ما كنت اعتقده دانه! (توقف) تنظرو احداها للاخرى نظرة ارباك واضح

السيدة اكس : تعالي هذه النية يا ميبه - واريد انك غير خاصة منا - تكون على علاقة سيئة معك بصورة خاصة ربي لاني كنت قد وقعت في طريقك تلك المرة - (تقص تدريجي في سرعة الحركة) - او - انا لا اعرف هلني الاطلاق - انا - انا - (توقف)

الانسة واي : (تعلق في السيدة اكس بفصو)

السيدة اكس : (تتأمل) كان كل شي - عرب - نسبة لنا - فعدم وابتك اول مرة كنت خائفة منك - خائفة منك - خائفة جدا الى الحد الذي ا اجرو معه ان ادعت ثعلبين من نظاري - وحينها كنت - كنت دائي قريبة منك - اني ا اجرو على ان تكون عدوة لك - وهذا أصبحت صديقة لك

ولكن كان هناك دائما شي - عبر صحيح حين كنت تأتين لزيارتك فقد لاحظت ان زوجي لم يكن يفيضك - وهذا كنت اشعر بعدم الراحة عندما كنت اشعر من نفس صبي في ملاسه - وكنت اعلم كل ما في استطاعتي لاحصل عوفقه منك ودي - وكنت ا افصح - فليس ان

تسبحي تحفوسه! ثم أصبحت شي لانت بعد احدكم الاخر جدا - انك بدأت بهي - عشت عرك الحقيقة بعد ان شعرت بالامن - وبعد ذلك - ماذا حدث بعد ذلك؟ - انا ا اشعر بانغريد - عريب! واندكري حيلة التعبد حين كنت تقومين بدور تعرية لركنته يملك وقد فعل ذلك - ونكتك بدا عني الاضطراب - او بالاحرى ابي لم لاحظ ذلك حينئذ وانه لم فكرته فيه عني الاطلاق من قبل - ولان! (تفيض واقفه عطف) ماذا لا تصوبي شيئا! امك لم تنظري بكلمه واحدة طيلة الوقت - وانه كنت تدعيني اتحدث بمفردي! لقد حسبت هذلك تحديق متزعجه مني كل تلك الافكار التي كانت تستشري ذهني مثلي تستقر احوط خيري في ترفقتها - افكار - وربي شكوك - لمرضا - مسخت خطوتك؟ وذا - فانت لبيتنا بعد ذلك؟ وذا لا تريدن زيارتنا هذه النية؟

الانسة واي : (يظهر عليها تعبير كئيب) ان تقول شيئا - السيدة اكس : اهلاي! ليس عنيك ان تصوبي اي شي - فلقد فهمت الان كل شي! - ذلك هو السبب! ذلك هو السبب! اجل ان كل شي - يسدوفي مكسه الان! ذلك هو اني! - اوه - لا اريد ان تستشري اجفوس عني نفس العنولة - (تنقل حجابها الى الطاولة لاحرى)

ذلك هو السبب الذي كان علي من اجله ان اضرب زهور اخواني التي اكرهها على خفيه - لانك تحب اخواني : ذلك هو السبب (تلمي الخفين على الارض) - كان علينا ان نقضي الصيف في بحيرة ماير لانك لا تظفين البحر وذلك هو سبب اطلاق اسم اسكل على وليد لان اسم والدك هو سك - ذلك هو السبب الذي جعلني ارسي اطلاق بالانوال التي توبدين واقرأ الكتاب الذين تقرأين - تناول الطعام الذي تفضلين واشرب المشروب الذي تحبين - شراب الشكولاته الذي تفضلينه على سبيل المثال - ذلك هو السبب - ياخي - كم اشعر بخلع حين افكر بكل ذلك - انه مفزع حقاً! فكل شي - النقل لي عن طريقك - حتى العواطف - لقد دخلت روحه جنبه اني داخل روجي كي ندخل البودة المتفاحة واخذت تأكل وذلك وغمر وغفر حتى ا يوق من روجي عبر الغشوة... وبعض الثراب الاسود! لقد حاولت اهرب منك ولكنني عجزت عن ذلك - وكلاقي سحرني عيناك السوداء فبدأت اشعر بان حناحي يتحركان فقط لينزلا لي الى الاسفل وهكذا كنت ارقد في الماء وقدمي مربوطتان وكلها حاولت السباحة بتحريك يدي كنت اعوص اكثر حتى وصلت الى الاعيق حية كنت انت مامي مثل سرطان عملاق على اية الاستعداد او لاطباق علي بمخالبه - هذا هو المكان الذي استقر فيه اني اكرهك! ياخي كم اكرهك انت التي

تخسب هناك الآن عدوته لا تنحرك ولا تهتز . لا عنهم ان شرقت الدنيا وان غربت . ان كانت أسواق عبيد ميلاد أو رأس البسته . ان كان الآخرون سعداء أو تعبدوا . الله التي لا قدرة لها على ان تعبد أو تكبر . ساكنة كسكون ثقل بجسم حجر قار . فلا انت تستطيعين الإمساك بصحبتك بنفسك . ولا انت تعلمين على تعذيب وكن تستطيعين عمله هو ان ترصعي بالنظرها ! هات الخسب في زاونتك . اتعلمين ان تدعي مصيدة لثمن ؟ - فخرين أصحاب لكي تري ان كان هناك من يصر بوقت عصيب او ان كان هناك من تحطمت حياته ومن ضل من عهده في المشرق انت تعلمين هنا بانتظار صديقاتك تحسبن حركات عرضك كم يحسب الزبائن حكام سفيت لكي تحصل على مزيد ذلك من الأرباح .

مسكية اميليا ! تعريفي اني شعري لاسي من اجلت رغبه كل شيء ؟ فان والفة بآلك غير سعيدة غير سعيدة كالسان تعرض لآدي وثث مفرقة لانك تعرضت لآدي انا لا استطيع ان اعضب عبيد ولم اني انسى ذلك . فانت الاضعف . انا عن ذلك الذي بينك وبين بوب فانا لاهتم به ! ذلك لا يؤلمني جدا ! ود كنت انت عممتي ان اشرب الشكولاته او عممتي ذلك شخص آخر . فاني فرق في ذلك ! (تشرب منعقة من كوبها . ثم تستطرد مهدو وعقابلية أكثر من المألوف) يضاف لذلك ان شراب الشكولاته مفيد بالنسبة لي ! واذا كنت قد علمتني كيف ارتدي الاثواب الملائمة . حس . شكر لك على ذلك . فقد رددت من التصاق زوجي بي اكثر من اي وقت مضى . فانت تحسرين وانا التي تريح . اجل وحيي لحكمه من بعض المظاهر

فانني اعتقد بانك قد حسرتة فعلا ! - لقد توقعتم ان امضى في سبيكم عمت سب الامر الذي يأتين عليه الآن . ولكنكم كتمت تلاحظين اني ان السرك يجب ألا يكون الأساك صبي الا انو بالرغم من لتسول عن هذا كان علي حد ما لا يريد ان يساند احدا

رس حين تتوضح الامور كلها فانا حقا امثل لطرف الأقوى الآن . فانت ان تحسبي على اني شيء مني وأما انت اعطيت فقط وكنت انما شبه بالسارق . وهذا وحيي استيقظت تحظيفة فاني حصلت عمليا على كل ما قد فقدت انت

ومن الناحية الأخرى كيف يمكن ان يكون كل شيء عهده القيمة هذه الدرجة بين يديك فانت ان تقدرني على الاحتفاظ بحب زوجي لك بالرغم من كل زهور الخرامي والعواطف . كما استطعت ان ذلك وانت ان تعلمي في الحياة من الكتب الذين تقرأين كم تعلمت ما وانت ليس لديك ابن صغير مثل اسكل بالرغم من ان سم ايديك هو اسكل ! ولماذا تحاولين دائي الاحتفاظ به ذلك حس كنت اعتقد ان ذلك يمثل قوة لك ولكن من المحتمل انك لا تفكرين جيد يستحق القول ! فانت لا قدرة لك على التفكير (تنهض وتلفظ اخف من على الأرض) التي ذهبة اني نبيث الآن - ومعني زهوري - التي هي زهورك ! انت لا يمكنك ان تعلم من الآخريين لملك لا تفكرين القدرة على الانتواء ولهذا فستتكرين كما تنكر القصبة اليابسة . اما ان فلا . شكر لك يا اميليا شكر لك على كل شيء . عمتني اياه شكرا لك على تعليم زوجي كيف يحب . واما انا فاني ذهبة اني نبيث الان لآريه حيي (تخرج) .

يوغوسلافيا

ميري تيودور

أو

## حرق رئيس الأساقفة

نبذة مختصرة عن حياة الكاتب إيفان مراك

الشامل للمآسي الشخصية وغير الاعتيادية، وشرح ظواهر الحياة ومسيباتها، كما كان يبحث دائماً عن الكلمات المناسبة للتعبير عن خبراته الشخصية لكي يسهل على القارئ عملية استيعاب تطور أعماله المسرحية في المحتوى والشكل. إن أعماله المسرحية بالرغم من اختلافها تشترك في شيء واحد هو إعادة تعريف ما يسمى بـ Hymnic Tragedy (المأساة الدينية). إن هذا النمط المسرحي غير المؤلف عند الكتاب المسرحيين في القرن العشرين، مرتبط بوجهة نظر الكاتب الشخصية والتجارب التي مر بها في شبابه. إن هذا النمط من الأدب المسرحي يبحث دائماً عن الأشكال والتعابير غير المألوفة والتي تبدو واضحة في جميع مسرحيات مراك. من أشهر أعماله المسرحية هي: «Blind Prophet» (الرسول الأعشى) في (١٩٢٩)، «Muna Gabonella» (مونا غابريلا) في (١٩٣٠)، «Abraham Lincoln» (إبراهيم لنكولن) في (١٩٣٧)، «Hostages» (الرهائن) في (١٩٤٧)، «Mary Tudor» (ميري تيودور) في (١٩٦٦)، «Run of the Roman's Homeland» (دمار منزل روماني) في (١٩٧٤) وغيرها.

ولد الكاتب المسرحي إيفان مراك في يوغوسلافيا عام ١٩٠٦. لقد عاش مراك في رعاية عائلته حتى الحرب العالمية الأولى التي كان لها الأثر الكبير في تطورته الروحية والفكرية. وكان للحرب العالمية الثانية الأثر الأكبر في حياته وأعماله الأدبية على الرغم من أنه لم يشترك في أي من هاتين الحربين. إن محاولاته الأدبية الأولى قد بدأت بعد الحرب العالمية الأولى بسنوات حيث نشأ متأثراً بالمحيط الحضري والفكري والبحث عن ما يسمى «بالفكر السلوفي» ففي عام ١٩٢١ و ١٩٢٢ نشر أول قطعة نثرية قصيرة له في الجريدة اليومية المسماة «Nadran» (إلى الأمام). إن انجذابه إلى المسرح قد بدأ عام ١٩٢٣ عندما كتب مسرحية «Bos» وقام بتشغيل الأدوار وحده. كما كتب وحرر أيضاً وحدة المجلة الأسبوعية المسماة «الفكر السلوفي».

يعتبر مراك أحد الكتاب البارزين الذين أسهموا في خلق الأدب السلوفي الذي كان الأدب المسرحي الباب الوحيد له. إن أعمال مراك المسرحية تؤكد كلها على موضوعات تراجيدية، كالتحليل



ميري تيودور :

مسرحية تراجيدية مكونة من  
فصل واحد كتبها المسرحي إيفان مراكه عام ١٩٤٨ -  
١٩٤٩ وهي مهاداة الى زوجته كارل بولونك .

#### الشخصيات

السيدة الاولى والسيدة الثانية  
الخدم  
توماس : غلام الملكة الخاص  
مراسل فيليب  
القس الاول  
مساعد الاسقف  
مجمع القصر  
القصر

ميري تيودور : ملكة انكلترا  
توماس كرانمر : رئيس اساقفة كانتربري  
دي بول : الكاردينال  
اللورد الاول  
اللورد الثاني  
اليزابيث : شقيقة الملكة ميري (من طرف واحد وخليفتها على  
العرش).  
الابرل

خريف يوم مؤدية الى غرفة نوم الملكة ميري. شخصيات القصر جريبت. الكل يجتمع امام غرفة نوم الملكة. يسقط ضوء الشموع من خلال شباك المفتوح وتسمع ترتيلة دينية رقيقة من داخل الغرفة.

الفلور الاول: (يمس في اذن الفلور الثاني): أليس هناك نوبة مثل هذه لاسيالات المزعجة؟

الفلور الثاني: هل فقدت صبرك. ايها الفلور؟ ان مدام اليزابيث حديدية تحول الى مصلية عند ترتيبها لهذا الالتهال. ومع ذلك. كل من يقف بجانبها يكن حقدًا كبيرًا لفطرسه روما وقوة الشبا.

لا ان الوقت لازال طويلا امام الملكة. على الرغم من ضعفها. سر وبغد وامرها.

الفلور الاول: هذا صحيح لحد الان. ولكن الاشاعات تقول بان حشده العقبة سيئة جدا.

الفلور الثاني: يجب ان تأخذ الحذر. اعتقد انها أصبحت اكثر حسية عما سبق بسبب اوهامها. ولكن هذا يعني بان الكاردينال قد أصبح الآن رئيسها ورئيسنا وسيصبح في مقدوره. بمجرد ان يشعر بأصحه. ان يرسلك الى الموت.

الفلور الاول: لقد امرعتي ايها الفلور. ولكن الجميع يقول بان حاشه عقلية تزداد سوءا وانها على وشك الاحتضار. مع ذلك انا لارث عبر من.

الفلور الثاني: ولا زالت الاخبار تهمس بان هناك حفنة وفاة اخرى تهب في ساحة القصر.

الفلور الاول: كف عن هذا الرجس. دعي أصلي. كان من الاحسن ان ترافق تصرف السيدة اليزابيث. فهل تصدق بانها أموت الأبرل بالبقاء بوصف سدا لسبب ما؟ إن إسمائته تبدو رديئة.

الفلور الثاني: الشبا. الشبا. . . بالتأكيد. فمن السهل على مثل هذه الشخصية الضعيفة والنجيلة ان تلف بشدة باختر الأبيض. انه منظر ممتع لايقة امرأة قلبي لا يكون كذلك الملكة المستقبل.

الفلور الاول: الكاردينال يلقي بنظره علي من وراء كاس الخمر المقدس (يضرب على صدره) يا الهي. يا الهي. انشوت لاسيالات والحياة لنا!

الفلور الثاني: إني أحسدك على شبابتك يا ايها الفلور. إن حكم اليزابيث سيجعل الملاكمة تغني. أخيرا سنستنشق الهواء بحرية.

وان الشمس سوف تضيء هذه الارض ولن نجبر ثانية على سماع الالتهالات والقداسات. وسوف يدحر رأس الاسباني المتغطرس. ساجاز. سوف يستعدها كثيرا ان يخدم جلالة الملكة اليزابيث.

اليزابيث: (تقف وتؤدي الصلاة): ايها السادة. هل سمعتم أنين الملكة؟

دي بول: (يأتي من غرفة نوم الملكة): ان القديس قد أسعد جلالة الملكة بشكل عجيب. لقد قررت الملكة ان تقبل رئيس الاساقفة المنفي على ان يحاكمه.

الفلور الثاني: (يمس الى الفلور الاول): بالضبط كما أخبرتك. والنسبة للملكة تبقى هذه المخاطر طالما نسمح لها الحياة بالتثبت بالحكم.

اليزابيث: سيادة الكاردينال. هل صحيح ان ساعات الملكة محدودة؟ الكل يقول ذلك.

دي بول: من يقول ذلك؟ الأطباء؟ ولكن حياتنا بالتأكيد بيد الرب وحده.

اليزابيث: أنا شقيقتها ولكن غير مسموح لي بزيارتها. لقد سمح لي فقط بحضور القداس الذي أقيم في الممر. أتمنى لو أراها. إني أتألم من أعماق فني لأنيها. وأشعر ان من واجبي الوقوف بجانبها لأوامسها.

دي بول: ان جلالته ليست بحاجة الى مؤسسة إنسانية فهي قوية وصلبة في قوتها للمعتقدات الكاثوليكية. إن الكنيسة المقدسة تعينها في ساعات الألم.

اليزابيث: (تجول عني وكتبها): سيادة الكاردينال. إن هذه الخادمة المتواضعة للكنيسة تطلب بركاتك.

دي بول: عدد أولئك الذين يطلبون البركات ليس بالقليل لذا فهناك الكثير من يقول أن الملكة في لحظاتها الاخيرة وهناك من يفترى عليها ويقول بان حالتها العقلية تزداد سوءا وانها قد فقدت وشدها. إن الروح الشريرة والعداء الأيدي للكنيسة في روما بدأ يدحر نفسه ونحن نعلم جيدا بان الشر مثل هذه المرفقة لازال حيا. إن البابا في روما نفسه يصلي ويطلب من الله ان ينزل الرحمة على جلالته. دعو الكاثوليكية.

ولكن يجب أن يدرك أعداؤها بان الاعجوبة محتملة. فان الله برحمته الواسعة لا ولن يغفل كنيسته المخلصه. ولن نجذب ساءا انكلترا بسواد الخطا وإذا كذرت صفاء سيالنا الصواصف الرعديه نحتم عليكم جميعا يامن كتتم دأشيا نخلصين لمعتقداتنا ان لاتضعفوا او تناسوا. لنحفظ الله كل من يطلب من كل قلبه الرحمة للملكة. اليزابيث: (تقف متعجبة): أنا خليفته على العرش. لنحفظ الله

صحة وحياة الملكة لعدة سنوات. ولكن هل من الانصاف ان تطلب ملكة المستقبل العطف من المندوب الروماني؟ أنا أعتبر ذلك خطأ. أيها اللوردات، أيها الأيول صلوا جميعا وتبعوني في الخارج. يقال ان اليوم الذي تتحول فيه تضرعاتنا الى أوامر لقريب (تخرج ويمسك الأيول بيدها والبقية يتبعونها).

دي بول: باللوفاة! هل يظن البعض بان العرش قد خلا غاماً؟ لقد فأت السيدة بان الله يعد ساعاتها كما يعد ساعات غيرها. (تدخل سيدتان، الأولى تضغط بالشال على عينيها).

السيدة الثانية: ماذا يحصل لو ألفت بنا الى الخارج؟ انها لا تحتمل اي شخص هذه الأيام. انني لا أزال اضحكك عندما تذكر وجهه الاطباء حين كانوا يناقشون وضعها. ماذا سيقول الناس؟ ولكن هل هناك من لم يعلم بموتها لحد الآن؟

السيدة الأولى: الطريقة التي كانت نظرها الي! لن أنسى تلك العيون التي تبدو كأنها ضائعة تتوسل وتطلب المساعدة. يا الهي، كان على ان اراقبها ليلة بعد اخرى. انها تطلب المساعدة مني انا التي لا أملك اي ثقب ملكي. لم تنطق بأية كلمة ولكن من حين لآخر اسمع أنها المرعب الذي يتجرف في صدرها. وفي هذه الليلة وفي أشد ساعات الليل غنمة سمعت فجأة تحجب الملكة. لقد غلكتي سرور غريب. لم نسمع اذني مثل هذه الموسيقى الرائعة أبداً. أما في الصباح فان نظراتها الباردة تعمد الدم في عروقي.

السيدة الثانية: على أية حال. انها الطريقة التي يجدها بها الجنون نفسه.

السيدة الأولى: الجنون؟ هل فعلاً تعتقدين ذلك؟

السيدة الثانية: في ليلة أول أمس بينما كنت أقوم بواجبي كانت الملكة هادئة وساكنة طوال الليل وكأنها لم تكن تنفس. لاحظتها وهي تراقبني من وراء اجفانها التي كانت شبه مغلقة. كانت تنفخني بحدسة. شعرت آنذاك بعدم الارتياح واصبحت لا أطيق نظراتها. هل هو فني؟ إذا كان الملك فيليب يطيل النظر الي؟ وحتى أنه حاول أن يبلني. فهي بنظراتها الشاقبة هذه كانت تحاول أن تمتص ما في عقلي. أرادت أن تنوص في اعماق قلبي وان تصل الي ما افكر فيه. لم أطلق ذلك حتى الصباح، لذا بدأت بالحويل والصراخ.

السيدة الأولى: وماذا فعلت هي؟

السيدة الثانية: لم يرف لها جفن قط كانت فقط تومي برأسها ببطء وكأنها قد اكتشفت شيئاً ما لنفسها. لقد بدأت لأن ادرك كيف أن الأمور نسبر. انني لا أعني اي شيء بالنسبة لها. (يدخل كرانمر

ويصعبه الحرس).

دي بول: من؟ توماس كرانمر. رئيس اساقفة كانتربري. (يخرج الحرس).

السيدة الأولى: يا الهي! من؟ هذا الكاردينال الفضولي.

السيدة الثانية: ماذا لو ان الكاردينال قد اسرق السمع؟ (تهرب السيدتان).

كرانمر: (يقف بانجاء الكاردينال): لقد كنت أبحث عن سبب سحني لعدة أشهر ويسدون أية نتيجة على الاطلاق. والان أجد نفسي مجرأ أمام سيادتكم. لا أفهم ما الداعي لذلك. دي بول: لا أجد اي سبب معقول لاستثلك، أيها اللورد. يجب ان نعرف جيداً ما يقال ضدك. الكفر، الهرطقة واللواط. هذا هو الادعاء ضدك.

كرانمر: اللواط، هذا افتراء وانت تعلم ذلك جيداً. انا لا أنصد الاهانة ولكن أسألك هل تعتقد انها طريقة شريفة للتعامل مع من يحمل افكاراً مثوبة لكم؟ اني محترم كما يفعل أي شخص آخر. أما بالنسبة للرب، أستطيع فقط أن أقول بانني اخدمه بكل معلوماتي وفوتي. انني لم انكره او اكفريه ولا مرة واحدة في حياتي. دي بول: ان من يقف ضد البابا يقف ضد أثرب لان البابا يمثل الرب على الارض.

كرانمر: لقد أقسمت ضد السلطة الامبراطورية الأنوية (١) في إنكلترا. لا أستطيع الاعتراف بها ولا أستطيع أن ادنس قسي. ولكن سيادتكم انكليزي اصغ الى قلبك وتكلم. هل تعتقد ان مصلحة روما تكمن فقط في الولاء أم انها اتباع تعاليم المسيح، ايها اللورد؟

دي بول: كيف تسمح لنفسك بمثل هذا السؤال؟

كرانمر: ان المجلس المقدس يسمح لنفسه بان يخضع كل أمة وشعب الى عدالته. باسم الرب الذي علمني التواضع والبساطة تخيل وفكر بالآلاف والآلاف الصالات المتألقة في قصور الفاتيكان. ان السبب الحقيقي لرغبات واعمال ونيس اساقفة روما يكمن في اقوال بطرس ان قوته تنبع من غطرته وتعطشه للسلطة والثروة.

دي بول: لكن يارتيس الاساقفة، لا اعتقد انك ستتكلم كل هذا الهراء أمام ملكتك التي تحتضر.

كرانمر: تحتضراً آه يا الهي المقدس، يا الهي العظيم.

دي بول: تنوي الملكة ان تتعامل مع رأس او اثنين من الهرطقة قبل ان تنتقل الى العالم الآخر.

كرانمر: إذن لهذا السبب استدعيت الى هنا.

دي بول: يا ايها اللورد، حاول ان تحترم إينة الشخص الذي بقيت



مخلصاً له حتى خلال ارتكابه لأرذل الذنوب. لا تزيد أسى لروحها التي تختصر. اعترف بذنوبك وحاول أن تكفر عنها. إن الإله لا يغارها حتى ولو للمحظة واحدة. إن تكفرك عن ذنوبك سيخفف من نعاسة ساعاتها الأخيرة. ولكن لماذا كل هذا النصيح؟ إن روما الخالد قد جعلتك مرة قساً ومن ثم أسقفاً. إن قوانين الكنيسة والايان بالله يجب أن تكون موضع اهتمامك.

كرانمر: لقد قضيت أفضل سنوات عصري في عارية رياء اتباع روما. إن روما كلها مرتدة عن المسيح لذا من واجبتنا أن نحارب ضدها ونحصل على حريتنا. أنا أتفق معك إذن في أن النصيحة لا تنفع.

دي يول: توماس كرانمر: إن كبرياءك هو الذي يتكلم. ولكن لماذا؟ هل لأنها الساعات الأخيرة للملكة؟ اعتقد بأن آمالك بعيدة النبال. فسوف تحاكم قريباً أمام مجلس الكنيسة المقدس يجب أن تكون حذراً آنذاك، حاول أن تقلع أخطائك من جذورها وإن تكفر عنها وتوب. دعني أذكرك بأنك تعتبر طبقاً لتعليمات الكنيسة الشرعية الوحيدة أيضاً ضالاً منحرفاً. عد إلى مخدع الملكة لكي تطلب الرحمة وستكون نحن حكامك المادلين والروافدين. إن هدفنا هو الانقاذ وليس الهلاك، هو أن نغفر ولا ننتهم.

كرانمر: أيها الأب، إن غير كليتك قد أثر في كثيراً دي يول: إن جلالتها تتوقع بعيشك أيها الابن. ليحفظها الله ويحفظك (وباشارة يباركه فيها فاده إلى الممر الذي يؤدي إلى غرفة نوم الملكة)

(كرانمر يمشي أمام الباب ثم يدخل)

دي يول: يا الهي، لير في قلبه لآلهها واحتضارها. هل قلت الاحتضار؟ هل أنا أيضاً أشك في تحسن صحتها؟ يا أيها الرب، إن قدر كنيستك المخلصة وحياتنا في يدك.

## المشهد الأول

غرفة نوم الملكة، ميري تيودور. تبدو كأنها كنيسة مظلمة وغريبة (كرانمر يدخل الغرفة ويبدو حائراً): جلالة الملكة؟

ميري تيودور: ألا ترانا؟ انتظر. لا تتحرك. أاه نحن نستطيع أن نراك إذا كانت هي النظرة الأخيرة. هل إن الرغبة في مشاهدتنا ونحن في هذه الحالة قد جاءت بك إلى هنا؟ هل مجرد أن تراقنا ونحن في معترك الموت؟ جئت لتسرق السمع وتنتظر نهاية الحياة

فيتا؟ هل هي السعادة في مراية كيان متداع ومتهار؟ ولكنك لن تعيش لشهد كل ذلك! لانقف هناك وتنبجح أمام هذكتك! اركع

امامنا فنحن الآن حكامك. (كرانمر يركع). هذه ليست مقبرتي. القبر، السكون الأبدي لم يكن بعد. إن صوتنا لم يفقد قوته بعد. وإن مجرد الإشارة بأصبعنا لاتزال تعني أمراً. أاه، نعم لاتزال تكشف اتك في الماضي امام عيني. كنت تتصرف بكامل حريتك وبدون عقاب وكان على أن تحمل إهاناتك. لقد أصأت التصرف معي. أنت باطل المراطقة، بالسان وعقل ومعين المتبذين! هل لاتزال رغبتك في الشهرة والاجلال كما هي؟ هل تستطيع الآن أن تشعر ببرودة القبر القاسية؟ ونحن نشعر بالبرد. تومس، اشمع النار. (تومس الكبير ينحرك باتجاه الغرفة وير زطل الملكة وهي تخطو ببطء إلى الامام وتقف امام كرانمر).

ميري تيودور: انت تركع؟ وأنا حقة من قراب. انت دودة ملفوفة برداء الملكة. أاه، نعم كلنا يعلم انك قضيت طوال حياتك منحياً للذئاب. هل لاتزال عندك الشجاعة الكافية لان تحرق في؟ هل لاتزال مفروراً بفطرسنسك؟ هل تومس يجعلك تشعر بعدم الارتياح؟ انه لم ينطق بآية كلمة منذ ان عرفته. هم سنفترق؟ عن الكنيسة الانكليزية؟ ماهذا الجنون؟ إن والدنا يريد أن يولن ان تكون في فراشه فهو مخترع الفساد. هذا صحيح هذا صحيح فبسبب هذه العاهر خلخ والدني عن العرش. هل تتوقع من أبنينا في روما ان يبقى هادئاً ويسكت على مثل هذا الوضع؟ ألم تكن انت الذي ساند الملك؟ يبدو انك كنت تذكر روما منذ زمن من يدري متى؟ أاه ولكن استطع الآن ان اتذكر جيداً لقد كنت في وقتها طفلة. لقد كنت قساً ملحقاً بالكنيسة. كنت مثل الكلب تحمي القصر وتتجسس عليه.

كرانمر: لقد احببت سيدي الملك من كل قلبي.

ميري تيودور: وقد أغريته على الذنب والدمار.

كرانمر: لقد كنت مخلصاً له.

ميري تيودور: كنت تخبره على والدتي.

كرانمر: كنت أرد أن اسرع في انفصال انكلترا عن روما. ...

ميري تيودور: كيف؟ يسلب وسرقة كؤوس القربان الذهبية. إن حبال القداس قد استخدمت كسجاد في غرفك وقد زيتت بمرات قصورك بسلام الصلاة.

كرانمر: صلي ياسيدة ولا تنسي بان والدك المحترم هو الذي أمر بذلك.

ميري تيودور: والدي! الآن نحل عليه اللعنة فقد حرسته ورغبته الشريسة على ذلك وقد أغريته أنت وأمثالك. وماذا عن السرقات التي هي من رذائلك وحدك؟ كم من الناس الذين كانوا مخلصين للكنيسة قد حكم عليهم بالموت بسببك وبسبب أعوانك.  
كرايمر: والدك هو الذي كان صاحب اللعنة آنذاك.

ميري تيودور: هناك إشاعات تقول بأن قري قد هي في. انهم يرغبون لوان المرموز يخطي جسدي في هذه اللحظة. ولكني لم انت بعد منك. انك لا تزال تعطيني أجوبة غامضة... لقد كنت غدوفاً في تلك الأيام. لقد كنت تعظ، تكتب وتترعد في جميع أوجاه انكلترا.

كرايمر: لقد كنت أعظ بصدق.

ميري تيودور: كنت تأمل ان ترى البريطانيين منفصلين عن روما. اليس هذا صحيحاً؟

كرايمر: ان الرب وحده هو الذي سيحكمنا.

ميري تيودور: ولكنه قد حكم الم يضمني على هذا العرش؟ لقد قضيت كل هذه الأشهر في السجن بينما بقي كل أعوانك حتفهم أنظن ان الله قد نسيك أو أنه سيفقر لك ذنوبك. إذا أن موعد رحيلي، كيف استطع أن أركع أمام المحاكم الجبار؟ يقول إنك امرأة لا تستحق هذا العرش. لماذا أعطيتك هذا اللقب؟ أنت التي أبدت العطف لرئيس الهرطقة؟

كرايمر: أنا رجل كبير السن.

ميري تيودور: لكن من أنا؟ أنا الابنة التي لم يجرأ أي شخص الاساءة الى مشاعرها الصادقة ان والذي ماتت ببلدغة حية مسمومة. أما والذي فقد كان طوال حياته ضالاً والان أنا على هالوة الموت، الظلام والحراب أنا أرى نفسي الان بصحبة ارواح المطهر (٢) أم هل سيحطف السوب على ويستدعني الى عرشه في الجنة؟ لا، لا... ليسي لي الحق في ان أهان ان المسيح قد علم المغفرة والعطف. ولكن هنا يقف من ساق والدي الى الضلال وسبب في وفاة والدي.

كرايمر: أنا السبب في وفاة والدتك؟

ميري تيودور: الزم الصمت، لم تتوصل الملكة بعد الى قرارها الأخير إذا كنت قد توجت رذائلك بذنوب جديدة فمن أنا هنا؟ كائن فقير يستحق العطف كائن ينجذ ويخاف من قبل الجميع. لقد شعرت في أكثر من مرة بأن الساء المقدسة كانت تسخر مني. وليلة ثلاثة عشر شهراً كنت أنباهي ببطني المتفتحة. رجال المدفعية كانوا منتظرين ليلاً ونهار تنفيذ أوامري وقارعوا الأجراس واقفون على حياهم كانت لندن جميعها في انتظار صرخات الطفل أم الطفل إن

الشیطان نفسه قد خدعني به وفجأة اختفى التضاح بطني وقوبلت برعد من الشخير. ففي الوقت الذي كنت فيه في أشد الحاجة الى من يواسيني خداني زوجي الملكي. ابهذا الشكل تكافأ الفضيلة! ابهذا الشكل تظهر العدالة وجهها الخالد. انظر اليها اقصد اليزابت هذه الفتاة ان مكائدها أصبحت واضحة لي آه انني اشعر بما يجري خارج هذه الغرفة انهم يسمون لبعضهم انني أصبحت مجنونة آه من الناس! ولكني استطع ان اسمعهم حتى من خلال ثبات الممرات والأبواب الموصدة استطع ان اراهم واسمعهم ان العالم كله يتجمع حولها، اللورد، قاضي القضاة ورئيس التشريعات انهم يجثون امامها مرات ومرات وهي ابنة تلك الطاهر بولين تفسي. بينهم جرما هل هي السبب الرئيس في صمت فيليب؟ آه عيناه المتقدتان قامت المتعبه، تدفق دمه، عضلاته ولسة يديه ان عقلي يتحرف بجنون ان جسدي بدأ يتصلب لحظة بعد لحظة وبدأت اشعر وكأن يروقة غريبة تغطيه ولكن لا أزال احلم به، لا أزال التهب بمجرد ذكرى عابرة له يكتأرغب جدا في رؤيته كنت أرغب في ان ينقش اسم انكلترا في السماء. كانت هذه رغبتى الوحيدة. كان هذا سبب صداقتي له ولكنني استسلمت بعد ذلك. كنت مضطرة لان استلم لرغبته ومتعته الجنسية. هل هذه ذليلة؟ لماذا اتحدث بكل هذا اليك؟ يجب ان اقلع عن كفتي كل علامات الكبرياء. ابنة غير جديرة لأب أتم ليس لي الحق في ان أحكم على أي شخص علناً.

كرايمر: أنا كئيب والرعب يعتريني ولكن أشعر بانني غير مستعد للموت. وفي القبر ساصلي بصدق لروحك ابنتي البسدة.

ميري تيودور: ستصلي؟ افعل... افعل ذلك! القبر؟ حسناً إذن. انني اسامعك.

كرايمر (ينحني): جلالة الملكة...

ميري تيودور: هل نسوي الرحيل؟ ميري تيودور، ابنة كاترين أرغون كانت تتحدث اليك. التي حبلت من زواج شرعي ومقدس. الزواج الذي كنت ترغب في إلغائه في سبيل إرضاء شهوات الملك.

كرايمر: ولكنك غفرت لي.

ميري تيودور: لقد فعلت ذلك حقاً. إن من واجب ميري أن تغفر ونسى في ساعاتها الأخيرة. ولكن الان أتكلم كملكة انكلترا. باختصاره انت نفسك الان تشجب الخطايا التي نشرها بين أبناء هذا الشعب لكي نقلهم وتفسدهم. وسوف تفعل ذلك ايضا قبل حلول الظلام في هذا اليوم.

كراتمر: انه ليس بالقول ان يموت الانسان من اجل الحقيقة وصفاء  
وبل العقيدة

ميري تيودور: هل عدت خياقتك مرة اخرى؟ هل لازلت تفكر  
نفس الطريقة التي كنت ذاتها تفكر بها؟ ان الغرور متاصل بك.  
ففيك يكمن عطش لا يروى للحن والكرباء. فهي حياتك لا تتردد  
خطوة واحدة في ان تبني المبادئ الكاثوليكية من اجل دزيتين من  
الفصوص. لم يكن يملك ان تغفل الناس المحلصين عن الكنيسة وان  
تجلب هم في النهاية العذاب والموت. واليوم تبدو مشتاقا جدا لان  
تضع حياتك في خطر من اجل وفاء الحق لعقيدة خاطئة.

كراتمر: لا أستطيع ان أتذكر البداية جيدا. ولكن لازلت اسرجع  
في ذاكرتي كيف ان اتبعنا كانوا يموتون والابتنامة تعلم وجوههم.  
والاغاني تتردد على شفاههم والشعاع في عيونهم وكأنهم يتأقنون  
ويصبون الى مجدهم السباوي. فهل يموت الانسان بهذه الطريقة  
من اجل عقيدة خاطئة او من اجل كاذب؟

ميري تيودور: وهذا يعطيا سببا معقولا لاضاعتك لنا. ان من  
واجبك ان تبين للناس المتهورين بانهم قد ضلوا بحجبتهم من اجل  
هدف سام. يجب ان تفعل ذلك لكي تنزع هذه الافكار الخاطئة  
من عقولهم الى الابد.

كراتمر: لقد كنت ارجب شخصا ومن كل اعماق قلبي ولفترة  
طويلة بالتحدث عن مثل هذه الامور الى منكني. لقد كان بإمكاننا  
التحدث الى بعض باخلاص ولكنك كانت ذاتها تجد طريقة من  
اجل تأخير مثل هذه اللحظة. سيدتي، ان الحقيقة يجب ان تظهر  
في يوم ما. ان مصيرنا عاجس ولا سبيل الى معرفته. لا تعلم الى  
اين سيؤدي الرب. فإذا ما فكرت نفسي فقط. لقد كنت رأيت  
عديسة جوالا ضائعا. حفا - لقد كنت في تباين عجايبا للفضي  
والاعجاب. لقد كنت مشهور بناتي وعظمة زيارات روما، مكانها  
الخميرة والتعالية مما جعلني اسير نفسي الى الكهنة. وبعد ذلك  
حزرت ان اكون أحد الباع والدك المحترم. ثم... كيف  
مستطيع ان أتكنم عن اللحظات التي لفتت فيها بسادي - انني؟  
فالذي حدثه كان كيمايه يوم جديد ومشع بعد ليلة عاصف. ما يوم  
عدد من القس من الصلوات والحقيقة حسب بل ان احسن اليهود  
قد جاءت من المستنقع. لا افكر كثيرا اليوم بانني ولا احد عيش  
ان اكون شحاذة طالما اني قادر على ان اعطي عن عقيدة - يجب  
صادقة. انها خطوة قدر؟ اصغي لي يمين سيده حتى صد.  
الساعات الاخيرة من حياتك بعثت اليك حبيب من رحمت  
الضطربة وان أعطتك بالايام.



كراتمر: الخطايا؟

ميري تيودور: نحن نسب بحاجة موتك. ولكن شجيت أصبح في  
خدي لاهية. اعرفه بوباك حبيبته لأفداء مبادي روما.  
كراتمر: بالكنيسة، ربما كنت في السيرة بظاهر بذلك ولكن التوس  
برو بوايتي واخذ صحتها. نعم، لقد حدثت صدروم ولكنني كنت  
رغب في إعلاء شأن الكنيسة. لقد فصب بين الفترة وأخية في مبدأ  
يسوع المسيح.

ميري تيودور: ان مجلس الخرس قد قرر حكمك عيبك بانوث قبل  
هذه الليلة بسبب رفضك حروف لتجبه خطاياك.

كراتمر: هل ان مجلس الناس يقولون ان يسعروا من رجل كبير؟  
ميري تيودور: نحن لا نسمع لهم. ان مجرد القصة لا يذكر اني  
شيء عن مصدرة فيسبورك وملاكيت الأخرى. احتفظ بها ولكن  
يجب ان تسد على حسن التي تبعتها في الاسحمة لديها كلها  
مع. ولا كيف سيفت الرب؟ إذا تذكر صراحة خطاياك  
من يبدو مملا آخر نانية حتى ولو بعد وفاته.

ميري تيودور: ها... ها... يا ابن البشر! كيف تجرؤ على قول ذلك؟ هل هذه هي توبتك؟ أه يا فيليب، أين أنت يا فيليب؟ هل أنا أعني أي شيء بالنسبة لك؟ إن ربي لم يدمعوا بأية كنيسة من مسابنبا، فكيف بك أن تعبر أهمية لامرأة عجوز وضعيفة مثل؟ إن الرب نفسه قد بارك رواجنا، لقد تحببت عن كل واجبات الملكة في ذلك الوقت، لقد كان فيليب هو الذي ذكرني به، وعندما هجرني حاولت كل شيء لاسترجعه، لقد حكمت على المئات بالموت، لا شيء سرجعه إلى هذا القصر الموحش حتى ولا صرغسات الانكليز، ثم يوند أي ملك كاثوليكي لانتكز! ما هو السبب الذي جعلني مسربا فساد الآلاف من السموخ نساء؟ هذا جسد عاقر، جسد عاقر!

كرائم: أيتها السيدة، انت نفسك تتحدثين عن أسباب صديقي، افتحني ها قلبك.

ميري تيودور: هل انت لا تزال هنا؟ من يقف بجاسبي في هذه المحطات؟ هل يجزؤ العدم على موعظي! بالصبط الشخص الملائم الذي يشفع في عند الله! من اجل ان يقد نصه، إن بذلك صعب بقدر عقوبة روحك، متمرد ضد الله! وأنا هنا اقضي احمر ساعات حياتي معك، ايها الخادم، الخادم! يا صاحب الروح الشريفة! انت تعلم ما ينظرك إذا لم تتخلص من مبادئ فريضة أنا اعلم وأما مقنعة قدام بانك متكرها، ان كنيسي التي حاربها تعدتلك نهاية عظيمة، وتسوف تحترق الكاثوليك وكل أصدقائك الانكليز، تبدو كذلك لعب عتقر مكسو بالخير والمفاهش الفظور، وستنقل كالكعب الفريضة من قصر الى آخر.

كرائم: إذا كنت فعلا سأنفي حتى لمجرد إرواء عطشك الفصوري لسرد، فيجب أن تخدري بانه ذكرى ميري تيودور سنعم في كل الأيمان، ويسود ان تعاقبك مع رشي روما ها حنفية مقينة الا وهي إرضاء شهواتك، كان عليك ان تخدري سبلا بحيلة اخرى لكي تخري رجلا إلى فرانتك، ياله من سطر مشور لامرأة (يخرج).

ميري تيودور: كيف؟ كيف سمح لمن هذا الشرير ان يتكلم بهذا الشكل؟ ساعه واحدة حري فقط وسيكون مصيره في أيديا عني المحطبة الاخيرة من حياتي ماصفط بوثيقة توبته على صدري، ويته الاعراف تتناهنه

الخادم: (يدخل مرعاً)، جلالة الملكة، لقد وصل توا الى لندن رسول من سيدنا، رسول من روجت (يخرج).

ميري تيودور: فيليب، فيليب، ها انت اخيرا تسع صرختي! نعم

نعم، ان نهاية الشانوس ستكون أثيلة، سيصل رسول الملك الى هنا في اية لحظة، أسرع يا توماس باستدعاء الخادما والسيدات إلى هنا حالا (تومس يرحل ويخرج)، ميري تيودور: ان رسول فيليب قد وصل، ألم تعلموا بذلك! انثرون عطور وهور الربيع في وجهي.

السيدة الاولى: (تدخل وهي تحمل المطور)، اسمحي في باجلالة الملكة...

ميري تيودور: يجب ان لا تظهر التجاعيد على وجهي، ان سيده بالتاكيد قد أمره أن تذكر كل نقطة في، لباعدنا الرب، يجب ان لا تظهر اي خصلة شيب في شعري.

السيدة الثانية: المطور، أيتها السيدة.

ميري تيودور: هل يعرف احد منكم كيف يكون الشباب؟ أنا اشعر به الآن، ان المرة الاولى التي توفقت فيها (وبديها كنه يرتجف) كانت عندما كنت في السابعة والثلاثين وكان هو في ذلك الوقت شاباً بريئاً.

على الرغم من علمي انه كان دائماً في صحبة سيدات شابات، أيتها الخادما! لقد تأخرت ان رسول الملك يجري بفرسه عدواً، أنا استطيع الآن ان أراه، وان اسمعه، إن أفكاري تستطيع ان تتبعه خلال!! الأزقة المظلمة والضيقة، انه قادم اخيراً إلى بلاطنا...

ولكن الضوء يخفت إسدلوا الستائر، أنا اشكركن أيتها السيدات لتعظور التي نشرت على وجهي، لم تعد مخطوط والتجاعيد بارزة في وجهي، بدن بال متخفف بفاهش مطرز أه يا فيليب ان رسولك سوف يصور لك قصصا خيالية، وسوف يتأثر نرؤ بني الى حد أنك... سيرجل الرسول من فرسه في اية لحظة، وسوف يركض خلال هذه التمرات بخطوات سريعة، وسوف ندعه يقبل أيدينا بامتنان، ثم يصفي نى كفايته العذبة متحدثاً عن فيليب، فيليب! وكانت قد افترقا في جهنم قد غسها من خلال الحفود بين الأموات والأحياء (صمت).

دي بول: جلالة الملكة، ان امرطاني قد أعلن توبته أمام مجلس الكنيسة المقدس وقد قبل شروطنا.

ميري تيودور: التوقيع، توقيع! أه يا فيليب! يجب ان تكون هذا في هذه اللحظة، أيتها السيدات، لقد انتهى وحيك (السيدات ينحنين ويخرجن).

ميري تيودور: ايها الكاردينال! صي ولا تنهي، ان مستعدة للموت ولكني لا أزال ابكي لسببي، اي حجل من نفسي، رسول فيليب، ان هؤلاء الاميان تسيرونهم فتنة السيد.

دي بول: لقد وقع على شجبه خطيائه.

ميري تيودور: إن الله قد سمع صلاتي.

دي بول: هذا هو توبيخه. الاعتراف بخطيائه.

ميري تيودور: ادفن جثتي مع هذه الوثيقة. أه لو كنت تعرف بكثري يا فيليب.

دي بول: جلالة الملكة، لقد نصحتك الأطباء بالراحة. انت في حاجة إلى الهدوء.

ميري تيودور: سأحصل على ذلك قريباً. إن بدني كان صلباً ولكن بدأت أشعر بعد ذلك وكأنني أذوب. أنهار وتلاشي. أريد أن أكون، إن أقرب، إن أتمنى وأشعر. دعني أتأمل! إن هذا التفكير والتأمل والرغبة قد وصلت حد النهاية. ليحبوا هذا المنعرج إلى هنا. اقتحموا النوافذ على سعتها! نكلهم بصوت عالٍ، اقرعوا أجراس القديس بول. سوف يقرأ علينا شجبه المخزي. سأم كل أهالي لندن بالتجمع هنا لمشاهدته. حتى فيليب نفسه يسمعه.

دي بول: هل من الحكمة طعن رئيس أساقفة هذا الأسنوب الفاسي؟

فكري بكبريائه وموقعه في هذا البلد. لقد أعلن توبته. هذا صحيح بل هل هو يرغب فعلاً بالقيام بذلك.

ميري تيودور: تعني أنه قد يتردد؟ ما هذا السؤال؟ أذاً أنت نفسك لا تعتقد بأنه شجبه من كل قلبه أفكاره الخاطئة.

دي بول: نحن مقتنعون تماماً بأنه قد فعل ذلك.

ميري تيودور: إذاً ما الذي يسمعه من إظهار حديثه للناس بكل بساطة ووضوح.

دي بول: ولكن بجلالة الملكة ليس من الأنسبة أن نطلب من رجل أن يبين كرامته.

ميري تيودور: ولكن ليس أبناء البشر الذين يضربون وإلى الرب.

دي بول: إن الله قد أبهى المغفرة والرحمة.

ميري تيودور: لقد صرّب بالسياف الشجر في الكنيسة.

دي بول: ولكنه غير نبيي.

ميري تيودور: أنه حتى لم يلق نظرة على تلك التي لاتصنع شيء، صل ولفكر برفاه الكنيسة وازدهارها.

ميري تيودور: إن الرب لن يسمح بالمتاجرة بخفيته.

دي بول: إن مجلس الكنيسة المقدس قد كتب وحته القرار الذي يثبت بأن كرامته. رئيس الأساقفة قد شجبه أفكاره الزائفة وببدن ديوه.

ميري تيودور: ماتحفظهم!

دي بول: أنا تكلمم بالثبانية عن مجلس الكنيسة المقدس.

ميري تيودور: أعذري يا سيادة الكاردينال، أنا لا تكلمم إليك الآن كملكة أو كاتبة لتيودور مديبة وغير جذيرة. أنا فقط إنني في ساعاتها الأخيرة تسر في التمتع للاصوات المخيفة للأجساد المنهارة. خطوة واحدة وأصبح جثة هامدة.

دي بول: إن حياتنا بيد الله.

ميري تيودور: أنا أتكره أمام هوية غير محدودة. إن إحساسي بالألم يزداد حدة عن ذي قبل. من المنحجل خداعي أكثر من ذلك.

أه. قد استرجع قوة التنبيب للمعدة واحدة. فقط! لسه حبيبة! معادة مرة. إن حفاتك مخبأة تكشف لنفسك نزع كذا تنفتح الأوراق للشمس الواحدة بعد الأخرى. من غير هذا الشرير قد أنهي نفتح الزهرة الصافية بأصبعه اللفظ ويده تقاسية؟

دي بول: أنه من واجب تنسبحي أن يعبر.

ميري تيودور: (تحدق في الوثيقة المحطية له لرميها فجأة على الأرض): ما أهمية هذا التوقيع بالنسبة لك! حفظ به! عندما يلقي الفعل الشرير حظه، ستكون هذه الوثيقة سلاحاً ثميناً في أيدينا.

دي بول: يعني حظه؟

ميري تيودور: يجب أن يلقى اليوم أمام عيني.

دي بول: سيسمته. يجب أن أذكرك بزوجيك في أن تغفري لأي شخص يطلب التفتت من ديوه.

ميري تيودور: لا أستطيع أن أصلي توبته وهذا يعني أنني لا أسمع نفسي أن أغفر له. إن مجلس الكنيسة المقدس فقط هو الذي عفره ولكن من واجب الملكة أن تعاقب هذا الفاسد إبس الشيطان.

دي بول: لقد وعدناه بأنه لن يضطهد.

ميري تيودور: هذه مهمتك.

دي بول: إن القانون مكتوب وتحتوم.

ميري تيودور: إن للمملكة السلطة والحق بإصدار أوامر خاصة.

دي بول: عواقب الخروج عن القانون ليست بالشيء الهين كما تصورين جلالتك.

ميري تيودور: إن الملكة لن تتجاوز حقوقها.

دي بول: ولكن مثل هذا التعصب وتغداد الضمير ليس في صالح سمعة الكنيسة المقدسة.

ميري تيودور: ووالدتك؟

دي بول : مالفائدة في استرجاع هذه الذكرى؟

ميري تيودور : واستنهاها.

دي بول : صلي يا سيدي . لا أجد أي فائدة في هذه الأفكار عنها . تلك الذكرى المرة .

ميري تيودور : يبدو أن الأبن نفسه بدأ ينسى واجباته . إن الأب المقدس في روما قد سرفك ونبهه لذلك فضع الحراطة رأس وتذنتك المحجور الفخيرة . تذكر ذلك . لأنه وفكر به .

دي بول : ولكن المعاد جميعه يعلم كيف مشيت الى بيتها تنجاعة مع الصناعات ويخطوات مستقيمة . كانت تعرف جيداً أن أم الحفظة سوف يحجبها السلام الأبدى . ليس فقط كوني ممثل للبابا ولكن كإبن كنيسة دائم تحمل فكرة أنها يجب أن تكون مسودين ورحومين بأنك الذي قدوة الأبن باقة .

ميري تيودور : إن الأب المقدس نفسه قد قرب برهنة ذهبية لتساوكتن في شر الكاثوليكية .

دي بول : إن روح النبالة عند الأساق لا تنجم عني الاضلاق مع نقاليتنا .

ميري تيودور : نعم . لقد كنت مثل بقية الإنكليز ضد فيليب أيضا . بمجرد دحوته الكنيسة فويل بالانتمون والاحتفاد والطرسة القديسة .

فليس من العريب أن يدير لنا ظهره .

دي بول : يا بني . يبدو أن الحظر الذي يرفه الرب مطيح بالسود باسم روما أي الأب .

ميري تيودور : هل أن تذكر ديال يحلف عني اهرافني؟

دي بول : هل تشعيرين بالسدم لأنك قد دعوتني وبأيد مفتوحة الى هذا البيت . كان ذلك قبل أربع سنوات . وكنت تذكر انتموا

ميري تيودور : أيا السيد الكاردينال من اليوم الذي حضوت فيه إلى هذا العرش كسادة في كبرية بك . كنت دائم تذكرك كتب حكيم بعد تلك الكاثوليكية . عند كنت وحده من القلائد الذين لم يسحبوا لاهوتهم والذي . ولم يبد به علامة من علامات سبطه منه تبيدته وفساوته . وانعكس يبدو أن الذي قد دعى صبيحت مطيعة . بعد فصل - بصرفك من أن يعكس عبيت - عيب - صمدات تكلمت من أن خلاص هذا الحس سيزد دهم - عيب - عيب - الكاثوليكية سيروى شر من قبل .

دي بول : إن الأب مقدس قد بعني إلى هذا السر عبيده في رض

انكفرا لا لا تنقم . إن وحشي هو أن أفيد هؤلاء . ليس أي حصص كبت .

ميري تيودور : لا يمكن أن نجيب أعدائنا للعبد بالتحلف واسي بالسيف . ويجب أن نقره الأشخاص المؤدين . يجب أن يتوب أولاً وأن يسمع جميع الشعب اعترافه وبعد ذلك سوف امر بأن يحرق .

دي بول : جلالة الملكة . ستفرغ جميع الأجراس في لندن وبعد ذلك سيظهر نبته المخلص في التوبة بعد أن يؤدي صلاته خلال هذه النافذة هنا . ربما يرق قلبك وتغيرين قرارك (يعني ويخرج) .

ميري تيودور : أه . اذهب . لا تمنحني نفسك أيا أصوت الرحيم . . . . . يا عسلي لا تخدعي ! يا بني لا تخوني ! يا قلبي لا تنوقف عن البض يجب الأصوت بسرعة . اني لا أرتعب بذلك .

اني أعجب من سبب تأخر الرسول . المهمة خاصة مثل هذه كان على حبيبه أن يتخذ شغف سريع الحرفة . ولكن ربما على هذا الرسول الأسباني أن يستحم ويعبر ملابس قبل أن يقابل الملكة (يدخل دي بول مع كراسر ومكتبين إلى مجلس الكنييسة المقدس) .

دي بول : جلالة الملكة . إن أصوات الأجراس نسمع .

ميري تيودور : وأخير . وقعت . اليس كذلك؟ هل تخليت عن كبرائك؟ ولكننا لا نستطيع أن نؤمن باختلاصك . إن توقعك غير كاف . هل تسمع هذه الأجراس؟ إن لندن جميعها تتجمع في الخارج يجب أن تكفر عن خطاياك من خلال هذه النافذة هنا دعهم يسمعون هزطقتك . رئيس الأساقفة يعترف بجبهه . وعلى كل روح مخطة أن تضع عينها احيرا . اعسل ديويت .

كرانمر : هل تطالبين مني أن اعيد بصراحة كل ما عرفت به بالرغم من توقيمي؟ جلالة الملكة . أيا السادة . من يهتم مثل هذا الأمر الوحشي؟

ميري تيودور : يجب أن نشعر بالاحتقار لكل روح ضاله . كيف يمكن فتح البيرة التي زرعتها في كل أرجاء الكثرة؟ كيف يستطيع أن يصح نهاية هذه الهرطقة من دون أن يكشف عن صاحبها؟

كرانمر : إذن سمحي لي بأن أذكر جلالتك ببعض الوثائق المهمة . ما أن الذي كتبتها . ولكن لا أن أتذكر توقعك عنها . من بين الأشياء التي كتبت فيها مايلي : «هذه الوثيقة اعترف وتقر بأن جلالة الملكة ميري الثانية . والذي هو الرجل الثاني على الأرض بعد يسوع المسيح سيدنا» .

ميري تيودور : وإن مجلس الكنييسة المقدس لا يرون بصديق هذا الرجل ويفعل له؟

كرانمر : وبي على تسويق . نعلن الوثيقة بأن سلطة رئيس أساقفة

روما تمثل الادعاءات المزيفة والمزيفة

ميري تيودور : أه ، يا ابن الحاشي ! نعم ، أتذكر وثيقة تم زجها في يدي ولكنني حتى لم أنظر إليها . وقد وقعتا وعبوي كانت معصبة إن الأب المقدس نفسه قد أرسل لي رسائل سرية وكان علي أن أذكر .

دي بول : إن سيد المسيحية يعرف جيدا بمن يضع ثفته .

كرانمر ، سيدي ، إن حكم الموت على مكتوب في عينيك . فبمجرد أن أدخل إلى هذه الغرفة أكتشف بأن توبي غير مجدية .

ميري تيودور : لقد عدت نفسي .

كرانمر : ولكنني لم أوقع قط أو أؤيد بأنني قد أحلتك من المحرمات .

دي بول : هل هذه هي توبتك ؟ أنا أقول بأن هذه ليست وجهة نظر رجل يطلب التوبة .

كرانمر : إن الكتاب المقدس يقول على كل الشعوب وكل الأزمان أن تسمع بأن الشخص الذي يشزوج امرأة أخيه يعتبر زانيا فهو بذلك يكشف عن عري أخيه .

ميري تيودور : اللعة ! اللعة !

دي بول : إن رواج الملكة قد أجزى وأعلنت شرعيته من قبل البابا في روما وما يجثم على الأرض يختم في السماء . إن الرجل الذي لا يقبل سلطة روما بحارب سيدنا . هذه هي سلطة وحق البابا وانت يا سيدي هل لا تزال تصر على إنكارك لشرعية الكاثوليكية ؟

كرانمر : لقد أذعنت ووقعت هذه الوثيقة لأنني كنت مهورا بعطفتك يا سيدي . ولكنني علفنا لقوانين الكتاب المقدس فصلت هنري الثامن عن كاترين أرغون . واستنهم غير الشرعية لم تبد أية رغبة في أن تصفح عني . هناك عدة مشاكل بينما لم يتم حلها لقر وحده هو الذي سيحلها .

ميري تيودور : هل أنا اتكلم بشكل صحيح أم لا ؟ إن الإنسان بحسب بحق الله .

كرانمر : بمجرد أن تكلمت وجدت بأن هناك طريقا واحدا مفتوحا لي لقد جمعت قوتي فجأة . هناك عدة انحرافات والتواءات تغير حياتي ولكن هذه خطتي هنا لاسترجع قواي واتكلم بوصوح يبدولي إن خطاتي معدودة .

دي بول : ولدي ، هل ننوي الرجوع إلى ذنوبك ؟ قبل عدة خطوات لاحظنا غولك الصادق والشريف إلى طريق الصواب .

ميري تيودور : يتكلم بطريقة تبدمنة . يتكلم على أنه صادق لا صادق ذلك . لقد كان طوال حياته كاذبا ومعتالا . كيف يستطيع أن يتغير بهذه السرعة ؟

دي بول : سيدي ، نحن نحارب من أجل صالح روحه ومن أجل حق الكنيسة .

ميري تيودور : أه ، لو لم تكن حياتي عمرة بالم كبير . . . .

كرانمر : هذا صحيح ، في تلك الأيام كنت أذكر لنزوات والدك المحترم . لقد استسلمت لافكاره وأوامره بدون تردد . لذا أصبحت متساعها مع نفسي ومع الآخرين إلى أن أدركت مؤخرا بأنني قد فقدت طريق الصواب ولكنني مترددا وراضيا وقعت الوثيقة التي قدمت لي . لقد كنت خائفا من حكم الموت . أنا أشكرك يا سيدي لأنك أبديت غضبك لقد بورتني بغضبك وأنا أستطيع أن أرى طريقتي بوضوح الآن . انتهى الضعف وذهب الخوف .

ميري : إذن هذا هو وجهه الحقيقي يبدو أنك كنت تحاول أن تفرس على ذاكرتنا صورة مثالية عن نفسك . صورة بطولية ليس كذلك ؟ من تتوقع يصدق ذلك ؟ أين الزمان الذي كنت فيه طفلة صريحة ومخلصة ؟ أنت وملكك قدمسوني كطفلة بريشة إلى مناهة التآمر . والان تسمح لنفسك بأن ترمي على الاتهامات للوثائق التي وقعتها . ولكن هذا واضح . أنك تحاول أن تزيل الأقدار عنك بأن ترجعها على الآخرين . إن خطة ميلادي كانت عمرة بالمفصلة على عيني . لقد كنت أعرف جيدا إن الرجل الذي تمكن من أن يسم والدني قادر على أن يرسل ابنته إلى الموت نعم . إن هؤلاء الرجال علموني أن اظاهر .

دي بول : يا ولدي هل أنا مسؤول عمو عواقب تصرفك هذا ؟

كرانمر : إن أجبر قد خرم من اكتافي .

دي بول : أنا لا أتكلم عن المفصلة . أنا أتكلم عن عية الخلود . هل انت مدرك للعذاب الذي تيسره لنفسك في الخلود ؟ قبل مدة تكلمت بصديق واخلاص . يمكن أن ينسى بسهولة كل الذي سمعناه منك . المهم هو كهلانك الصادقة اعترافك وتوبتك الوثيقة التي وقعتها .

كرانمر : الوثيقة ؟ لم اكتب أية كلمة على هذه الوثيقة . لقد كتبت جميعها من قبل مجلس الكيسة المقدس . أنا اعترف بذلك ايها السيد . أنت نفسك أبدت لي العطف والمعرفة . ومن الواجب عني أن أستمع إلى نصيحتك ولكن لا أستطيع ذلك . إن ذلك يكتمني غالبا .

دي بول : ولكن القيمة أعلى أي روحك . هناك واحد كل ندم أنات قياتهم .

كرانمر : إن القيمة هي في المهم الصحيح لتعاليم المسيح

ميري تيودور : كيف تظاهر وحاول أن يضمه لاحد من محاولاته . إن العالم يعرفك . افعل ما تشاء ففي المحصة هي مع فيها هذه الوثيقة منزلة الضع عن وجهك

دي بول : كل المدي يعرفه ان توبته كانت مخصصة

من الناس يجمع أمام القصر. سيدي ان سيدا يمد لك يده التي تفودك الى نهاية جيدة. اطرد كل حاملك وبغضك. نحن كاثوليك امام عظمة سيدنا

ميري تيودور: نقده اني الفذة. وأقرأ الوثيقة التي صدقتها ووقعت عليها.

دي بول: يجب ان لا نسأله الكثير. دعيه يظهر العطف لآخرين كما يشوقه نفسه. سأقرأ الوثيقة بعني وسكون انت شاهد لكنتك. ياسيدي.

ميري تيودور: لماذا كل هذا التردد! ان الوقت عسدي لنين.

دي بول: (يشتم بحو نافذة) من واجبي ان اعن عن المعرفة التي جاءت لكل اولئك المختصين للكنيسة وحتى المتفردين. انظر اني رئيس اساقفة كاتوليكي. ورئيس الاكليكر. الرجل الذي سطر كل حرفة والاكاديمي التي جعلته أحد أعداء البابا المقدس في روما. من كائن يتحدث مع الشيطان نفسه. واليوم أعلن بصراحة عن فكره امام مجلس الكنيسة المقدس وامام جلاله للمكة.

وبصدق شجب كل خطيئة وبعد اني خفيفة المقدسة وهي حقيقة الشغل الذي نقل كل حقوقه الى المؤسسة المقدسة في روما. لان يا احبابي الاكبير اسمعوا بعنكم نص لوثيقة التي وقع عليها رئيس اساقفة كاتوليكي بيده. وفي عني ضد مسيحيين المصدقين كنت اسوأ من شيوا وبولس أنا أعود الى الخفيفة كخدام مواضع ونعني بان المعني كانه غير مشرفة فام مسعد تحمل العتاب. ونكر استعق ان يسمح لي عني الاقل بالثوية. ثم انصرغ اليكم بان تبدوا العطف والمعرفة وانكم تروني غير مترقب كثيرا الى هوية حليم (اصوات جئع تحت القصر: امين، امين).

كرائمر: ايها الاكليكر. ايها الرفاق ويا القرويون. دسمعنوه هو ليس الاكاديمي.

دي بول: ونكر سيدتي. ما هذا! ليس هو توقيعت!

كرائمر: لا. اني لا اقدم على اية خطة من حياتي. اني لا اقدم عني في من التعاليم التي بشرت في هذا البلد.

دي بول: ان سأل ثانية. هل هذا توقيعت عني من لوثيقة اه لا! كرائمر: اب خطة ضعف ليعبرني الله. ان القديس بطرس قد كبر. اني حلف على راسي.

دي بول: الشيطان يحكم هذا الرجل. ان الكنيسة المقدسة لا تلتخب راحة هونين المونة.

كرائمر: يا الاكليكر. انحرى ولا هذه اليد التي في خطه ضعف بحرب صدي تعاليمي. بحبيبي يسوع. من بحاني الان وحني حديد (يسمع لاصوات من جئع امين).

ميري تيودور: اسحبوه من هذه الساقفة كيف نسمع له ان بشر فكباره الشيطانية في دارب (تسمع اصوات الايواق من المرح). تسمع! رسول فيليب! ليذهب هذا الخرفني الى الجحيم. تومس اجر نحو اليسول انه عرفنا وبسرعة. (تومس يسرع). ايها الخارس قيدوا هذا النوغد.

دي بول: كيف يستطيع الانسان ان يقن هذا الذي تخلي الله عنه؟ كرائمر: (بينما يفيدونه) ان تعاليمي ستحتم سمي.

ميري تيودور: ماذا كنت تحفظ! اني من اكد ذببت توي ان نقرها بموئنت هذا...؟ لقد كنت تلمس الاسوار والابجاد وفي بعض الاحيان عبرت طرقت في سبيل ان تتبع واحدا و اكثر من الشياطين الخفية. هل ستحتم خدامك اكد ذببت وصعدت رديلة اخرى بدمك القديس؟

مع هذا الماضي الذي كتب على روحك هل توي ان تخطو امام عرش متقدنا؟

كرائمر: ان الخفيفة ستكتشف مع من يفت اما واتم هذا وجهها لوجه.

ميري تيودور: حذه الى المكان الذي حكم به على نفسه (يؤخذ كرائمر خارجا).

ميري تيودور: عزيزي فيليب يدون اقدام رسولك من معدن. دي بول: ليس ذببت ادا ارسل الى جهنم الى أي عمق امتدت جذور الاحطاء في روحه حتى استخفت الثوب.

ميري تيودور: التفكير بالخطات الاخيرة لاولئك الذين يموتون دون ان ينجوا اطلاقا ولم يعموا حتى ولو لنحظة طفلا عني صبورهم.

تومس: (يدخل) سيدتي.

ميري تيودور: اين الرسول؟ حق الله. هل سافقد عقلي بالانظار؟ هل ان فيليب قد ازمه؟ حنا...

تومس: قد استطع ان اقول ياسيدي! انه مع السيدة اليزابيث. ميري تيودور: هل تسوي القول بانك قد مر بفرقة وانه عبر هذه سمات بدون ان يدخل الى غرفتي؟ هل يحدوك فيليب اغراء حبطني في العرش؟ اه اني رجل وعاء الشرجاب! لقد كان يركم في الكندراتية عندما قابته لأول مرة. لقد كان هناك شعاع عني شتمته الشيطان. لا زال اذكر عبيه الفينين وبراءته العفوية ووفته في الصلابة... هل ارسل اني رسول الله؟ دعهم يصعدوا الوقود تحب هذا العمود مع هذه المنافع والسجود فخر في نسجوس. به هي ماعدن رالة السدي يمكن نغيب مرة ان بحنوية؟ بري نظريون اني راجنه. راجنه الاممية! امح ابوبك السوية هذا.





والسيء؟ لست أنا الذي أجمع وقود النار ولست أنا الذي أهيء  
الحراسيم عند إصدار حكم الموت. ولست أنا الذي اسحب حبال  
الأجراس معلنة الموت. لماذا تظنون هذه الوجوه على ظهوري؟ هل  
أبدولكم كالروح؟

تومس: سيدتي، سيدتي.

ميري تيودور: هل تتكلم؟ يجب أن يكون هذا اليوم يوم القيامة.  
تومس: إن كلامي ليس الاثمة، لذا عودت نفسي وأسنوت  
عديدة على السكوت.

ميري تيودور: ولكن ما هذا الشيء المرعب الذي فتح فمك الآن؟  
تومس: هذه البران!

ميري تيودور: هل أنت أحد أتباع لوثر الهرطقي، المتمرد؟ هل أنت  
أنت أحد هؤلاء الفقراء الذين يتكروا عظمة البياض؟

تومس: أنا مجرد رجل يتردد على الكنيسة باعتدال وأنا أتبع  
الأوامر. لقد احتفظت في قلبي حتى هذا اليوم بكل ما عذمت في  
والدتي.

ميري تيودور: هل رأيته؟ هل شاهدت كيف صعد إلى المنصة  
بكر ياء؟ نذل، عجوز ضعيف يحاول أن يحمي عفونة ووجهه بنظائره  
بالتكبر ياء. إن الكاردينال على وشك أن يقرأ الحكم.

تومس: أه، نعم، أه نعم، كم من هذه القصاصات المتعطشة قد  
ظهرت في هذا القصر؟ لقد كان الغرور حتى هذا اليوم يملأ هذا  
السخيف وكأنه يحاول الوصول إلى النجوم ولكن هنا الآن ستزل  
الشمس وسيصبح مجرد حفنة من رماد.

صديق لوجيد، زمني، ملائكت في رد - سمع لآل -  
بمستدي على بعد - صوت دور - بعد على مستدي  
سكوت في صحن الرضى

البقية: (يركعون): في صحة المرضى . . .

ميري تيودور: العطف المسيحي!

البقية: في صحة المرضى.

ميري تيودور: بأعزى البائسين.

البقية: العطف المسيحي!

ميري تيودور: العطف المسيحي! في صحة المرضى! باب  
السموات! إن الساعات تجري بسرعة، إن النار سترفع في أية  
لحظة الآن.

فيليب! فيليب!

دي بول: مريم القديسة!

البقية: العطف المسيحي!

ميري تيودور: العطف المسيحي!

### المشهد الثاني

(يجلس ميري تيودور بجانب نافذتها ويقف بجانبها تومس. نسمع  
على بعد توابل دينة متداخلة مع قرع الأجراس)  
ميري تيودور: لماذا تقف هكذا وكأنك ضميري الخادم، الأجراس

ميري تيودور: لينزل الله الرحمة على والدي الذي كان طوال حياته مجرد حالم غير واع.

تومسن: حسناً، وبمجموعة أخرى من أولئك الذين يُحرقون من أجل الملك المجور الذي يمكن القول أنه ابن زان.

ميري تيودور: هل أنت تتكلم عنه؟

تومسن: وهنا شخص سوف يحرق، وسوف يبقى مخلصاً لأفكاره حتى نهايته المؤلمة وهي الحرق حتى الموت.

ميري تيودور: لم كل هذه الثروة؟

تومسن: تماماً مثل اللوردات الكاثوليك ورجال الأعباد في زمن نزوات الملك هنري. لقد ذهبوا إلى الموت، كالرجل الذي يقف في الأسفل هناك، لايمانهم المطلق بحقهم. اليوم أفكاره مناسبة وغداً يصبح مشرداً.

ميري تيودور: ماذا يقول؟

تومسن: آين، إذن، تلك التي يسمونها الحقيقة؟ هذا الرجل يقول إنها الكاثوليك، أن المرء يذهب إلى الموت من أجل الانكليز، واي موت هذا!

ميري تيودور: أود أن أقول بأن عقل هذا الرجل بليد. حسناً ربما لو يسمع صوت الكاردينال فإنه يفكر بشكل آخر.

تومسن: كلياً ازداد تفكيراً ازداد رؤياً. خلال هذا العالم، وكلما نظرت إلى الناس أعمق أصبح لي واضحاً ما يسعى إليه المرء، أنه يسعى إلى الشيء الصحيح. إن الفساد والاثم لا يستمران. نعم، إن السياء فوقها، الآلاف والآلاف من النجوم تجعل المرء يشعر بذلك. الكسل من هؤلاء الذين يحاولون أن يقرأوا مبادئهم حتى من خلال التعذيب والموت. اصبرخ عالماً لسعادتي الكاملة.

ميري تيودور: يا لها من وجهة نظر عظيمة! إن الكاردينال قد وصل إلى قمة غضبه، غضبه المقدس. آه، لو سمعتك تتكلم يا تومسن! تومسن: لا أحد يستطيع أن يأخذ مني ما تعلمته خلال هذه السنين إن الطريقة التي يدور بها هذا العالم تجعلني سعيداً.

ميري تيودور: تتكلم عن السعادة في الوقت الذي تركت الحياة في الزاوية؟

تومسن: نعم، أنا سعيد لمراقبة دوران العجلات الذي لا نهاية له، لتسيج المنكبوت. لم أرغب مطلقاً في أن أكون رجلاً ذا منصب أو مجد. ورغم كوني مفضلاً بالرجال الجباشة كنت دائماً أفكر بالسمة الحسنة وأن أحمل فكرة جيدة عن نفسي إن المرء لا يستطيع أن يرى ما يحوله إذا كان متغصباً بكل هذه الأمور.

ميري تيودور: حين ينظر المرء خلال عينيك لا يجد لها أي معنى على الإطلاق. هل تخليت في حياتي عن واجباتي؟ هل وقفت في عملي

أو كلامي ضد الكنيسة وتعاليمها؟ لم يعد في ذهني الزبائث الوقت الكافي للفضيلة - الله وحده يعلم أين يكون هذا الرسول! كأننا لم نعد أحياء. وانت تريدني أن اتوقف عن الإيمان بعدالة الله وانتقامه؟ تومسن: إنها بيد الناس أنفسهم إذا أرادوا أن يمزوا الخطأ والصواب إلى الله. انني أتذكر جيداً زمن الملك هنري.

تومسن: رجل الرجال، قوياً، جيد البنية، قاسياً، شرهاً في الأكل. لقد فرض على الآخرين الشر والمعاناة.

ميري تيودور: هل أنت مدرك بأنك تحدث إلى ابنته. أي شيطان قد أغرك بمثل هذه الأفكار؟ هل تريدني أن أقر الذين في الأسفل بإيقاف المراسيم؟ إن أصيب الماء على النار؟ عن أي شيء أبحث أنا؟ لقد كنت أفكر ليلاً ونهاراً ولم أقم بأي عمل مالم نطق عليه؟ هل تريد التملص بهذه السهولة؟ ألا تشعر كم هو خطر التحديق في وجه الموت؟

تومسن: أنا لا أتعامل مع الناس كثيراً. إن ساعات حياتي معدودة من الرب نفسه.

ميري تيودور: ولكن بالنسبة لي أشعر وكأنني أتحول في مقبرة مفتوحة إن الأرض تبدولي كأنها حفل الله الكبير. ومن كل كهف يختبئ في شبح. لقد إنقضت كآبة حمقاء طوال سبعة أيام في قماش ملكي مطرّز. كانت لعبة بيدكرانمر، لعبة استخدمت من أجل الانكليز. إن اللوردات قد أقمموني في ذلك. . . وأنا حكمت عليها بالموت.

وحتى الآن أستطيع أن أسمع صوتها الطفولي يرن في أذني. قد تكون على حق، لا يزال هناك الوقت لاغير رأيي. بإشارة صغيرة أستطيع أن أفرّق هذا الجمع. أستطيع أن أشم البخور المحروق هناك. اسمع، انهم يشهدون المزمور. يحزن القلب! ما هذا الصوت المرقف! ولن؟ لمن الموت تحت نافذتي. نحن لسنا على عجلة: اوقف هذا الصوت. . . هل أستطيع أن أغفر؟ هل لي السلطة على ذلك؟ تلك النظرة في عيون السيدة جين، كانت الابتسامة على وجهها، إنها تطلعن روحي! أين هؤلاء اللوردات الذين أكرهوني على أن أحكم عليها بالموت؟ كان ذلك لصالح انكسار. كيف اذعن لشل هذا التعلق وهذه الشريرة. والأنا - من سياسعدني على تحمل هذا العبء؟ آه، انه ثقل جداً، ثقل جداً.

انظر إليه هناك. إن النار على وشك أن تبتلع. هناك الرجل الذي يحمل معظم الذنوب. من يقول يجب أن أطلق سراحه؟ هل أنا خرساء؟ المزمور! أنت فقط من ورائي، عيونك كعيون اليوم في الليل. من أعماق السياء المجهولة ينسل ليل صامت، آه كأنه يقبض على حنجرتي (وسمع في الخارج صوت ترويسة دقيقة). لقد كنتم تشرشرون عن والدي. حقاً، لقد كان ودافء من الاثم ولكن هل

هناك من يستطيع أن ينكر عظمتك كملك.

تومسن: ملك عظيم! كيف يستطيع أن يكون غير ذلك؟ هل هناك من يستطيع أن يحسب أولاً يزال بشذوكر عدد الرؤوس التي قطعها وأولئك الذين شقهم داخل أبراج الكنيسة. لذا يجب ألا أنسى الناس الطيبين الذين ماتوا لأشباع رغبته.

ميري تيودور: لا تنقل ذلك. لا تنقل ذلك. انه جنون لوثر وافكاره الخاطئة وهرطقته وليس أوامر والدي.

تومسن: ان الكاردينال يسألك المفضلة. آه، نعم، انهم يقطعون رؤوس بعضهم بعضاً ويحرقون بعضهم الآخر. انهم يمارسون العنف منذ فترة مبهولة ولكنها بالتأكيد قبل ان تعرف كلمة «الهرطقة». فمن بين كل الاساقفة كان الشبل فيشر وحده هو الذي يجرؤ على معارضة والدك بالحكم عليه بالموت. هذا هو عالمنا الحبيب وهذه هي طرقة. واقول باختلاس اني لم اقابل رجلاً اصيح غنياً لأنه صادق او انه حصل على لقب مناسب ولاقى احتراماً لحكمته الصادقة.

ميري تيودور: اذن هذه هي الطريقة التي ننظر بها الامور. ألم اكن انا احسن من ذلك بقليل؟ ام هل انا من هؤلاء الذين ساروا بتهور في هذا العالم؟ انت نفسك قلت! ان الهرطقي الذي يقف تحتنا هو من احقر من نشر الشر في هذا البلد! انه شر، متافق!

تومسن: من من الاحياء قد وصل الى نجوم المعرفة؟ وحتى وان قام بذلك فإنه لا بد قد سلك في البداية طرقاً رديئة. وكيف نجزم انه لم يشب بعد ذلك وتغير الى الاحسن من خلال المسيح؟

ميري تيودور: ان الرجل يبدو كأنه يريد ان يقول شيئاً ثانية. واعتقد انه يريد ان ينتهز فرصة موقفه الأخير وان يتكلم بصوت عال عن افكاره الفذرة. ايها الطالبون ماهو واجبك؟ (تسمع اصوات طبول)

تومسن: لقد اعتقد لاني لا استطع ان انطق بأي صوت.

ميري تيودور: لقد اخذت النار بالانتشار الان. انه لحظر هائل ومرعب. ان يده اليمنى تحترق بل انه يتعمد حرقها.

تومسن: هذا ما وعد ان يقوم به.

ميري تيودور: ان بإمكانه ان يهصر في وجوهنا حتى الان. يا للتمرد. من سيصدقه على هذه الارض؟ لقد احترقت يده اليمنى تماماً، انها تسقط في النار.

تومسن: ان هذا المشهد يكتبي.

ميري تيودور: لقد وصل ثوب النار الى وسطه. يا ترى هل انا افقد صوابي. ان الشيطان نفسه يعطيه القوة. انه لم ينحن الى الاسفل، انه لا يزال واقفاً باستقامة. احمس ايها الرجل بكلمتك الأخيرة في!

انت الذي تحترق هناك! نعم انا اتكلم اليك. انه يحترق، يا الهي، انه يحترق. لا احد يستطيع ان يطفىء هذه النار الان. لا بد انه محترق. لا بد انه فقد عقله بسبب هذه النار. هل استطع ان اتق بمواسي الان؟ يا ترى هل يمدعني نظري؟ تومسن، قل شيئاً، ام هل ان الامر هو مؤامرة عظمها قوى شيطانية؟

تومسن: انه يبارك الناس بيده اليسرى.

ميري تيودور: قل اكثر اكتر. ماذا فعل بعد ذلك؟ هل نظر من خلال نافذتنا باحتقار؟ هل رفع قبضته ضدنا هنا؟ هل يصيح علينا؟ تومسن: لاشي. من هذا يا سيدتي.

ميري تيودور: ماذا اذن؟ بحق السماء هل هو غاضب، هل تدفق الغضب من فمه؟

تومسن: ماذا بإمكانني ان اقول؟ يبدو انه حزيرين بعض الشيء انه يمدق اتجاه نافذتنا بنظرة حزينة.

ميري تيودور: لقد ابتلعته النار تماماً الان. لذا فما رأيته كان صحيحاً. لقد تعلم شيئاً لا ازال لا افهمه. ففي لحظة الاخيرة وفي

الرمشة الأخيرة يعينه كان وحيداً على باب الموت. . . وحيداً تماماً. . . واسفاه على نفسي واسفاه. هل انا على حافة الموت ام

الجنون؟ هل انسى بانني لم ازل اعرف مطلقاً. من اين ومنذ متى تقتحمي هذه النظرة الاستجوابية؟ ولكن يا الهي ألم امر بان يحرق

هذا المجنون. تاكره يا تاكره. انه اخلص واروح خيولي. حين حاول هؤلاء الانذال ان يأسدوا حقي في العرش اعتدت ان ابقي

معهم في الاصطبل. كنت اشعر اني غريبة بين الناس. كم كان يملقني. لقد كان يلحس يدي ورقتي. كان يلحسني من فوق الى

تحت. ولا اعتقد انه لم يستطع الكلام. لقد كان جواداً لطيفاً جداً. كانت له طريقة في الكلام. كان يستطيع ان يقول اشياء لم استطع

اي مخلوق قولها. وفي اليوم الخامس حلني الى المعركة. لقد كان قوياً انذاك. ولكن في اللحظة التي اراد الله لنا فيها الانتصار شعرت ان

تاكر قد تغير. اصبحت فجأة كأنه غريب عني لم يعد نفس الحيوان الذي عرفته. لم يجرؤ عن التقدم خطوة واحدة. لم استطع ان يجمع

قوته للمتحرك. بدأ يرفس بشكل غريب كأنه يمشي حواجز غير مرتبة. كانت يدي تنقر نفس النقر الذي يعرفه جيداً، ولكن يبدو انه

نسى ذلك. وأخذ يشب وطرحني أرضاً وبدأ يصارع بقوة خفية. ثم تراجع الى الخلف يضع خطوات وبدأ يهاجم ثانية بقوة عظيمة

وكانت عيناه ممدقان في الشيطان الخفي.

لم يعد له لحظة هدوء في الليل او ندى الصباح. وجاء الاطباء مراراً ولكنهم لم يستطيعوا ان يعرفوا أي شيء عن هذا النوع من المرض. اصبحت نحيفاً جداً، مجرد هيكل مكسوة بالجلد ولكن لم تكن

هناك نهاية لرقصته المتهبة لم أعد أحتمله أكثر من ذلك . يستطيع الحجر ان يتحملة ولكن أصبح بالنسبة لي لايطاق . لقد كانوا يقيمون الولائم إحتفاءً بانتصارهم . ففي إحدى هذه الولائم دخلت مشللة الى الأسطبل وأصته برصاصة في رأسه . ثم نهض وسمعت انبثا ضعيفا منه بعدها التفت اني وألقي نظرة تحقيقية ثم سقط بعد ذلك . ستبقى تلك النظرة تلاحقني حتى آخر لحظة في حياتي . آه ، يا الهي ، ماهذه الرعب؟ انه يخترق قلب الانسان ويستقر في وسط عقله! ها . . . سعادة مرة ، ابتساماة لطيفة ، جنون غامض ! هدوء الارواح في العتمة الآخر . ان نحارب من اجل حقيقة اقوى واعظم . لماذا نمرحني هذه النظرة كثير ؟ صحيح ، انه مخلوق عار ومثالم في ساعته الاخيرة ، بدون أية افئدة او ظاهرات ، يخترق فقط هناك من دون اي تهمة واحدة . ولكن يارجل ، ان صراعي صادق وحقيقي . لماذا أنا مكروهة على الموت بهذه السرعة ؟ ماهي الحكمة في ذلك ؟ الى أين يقودني هذا الطريق ؟ لو يدركون فقط كم هو ملعون لقب الملوكة لأرواحنا! نعم عند الصباح ستعطي الأوراق بضباب خفيف ولكن بالنسبة لي تبدو كل قطرة من المطر كأنها قطرة من معدن حار وثقيل (يفتح الباب ويدخل : رئيس التشريفات ، القسيس مع شموع موقدة ودي يول . الجميع يرتدون الملابس الخاصة باللمحة المقدسة .

رئيس التشريفات : جلالة الملكة . . .

ميري تيودور : ماذا أرى ؟ هل إنها المراسيم مابعد الموت ؟

رئيس التشريفات : إركعي يا سيدي . هي نفسك للمحظيات الأخيرة قبل الرحيل .

ميري تيودور : الرحيل ؟ لماذا . . ؟ ولكن ليس في نيتي الرحيل الى أي مكان . لدى عمل يجب ان أقوم به . اغرب من هنا الى الرعب .

(يركع دي يول والقسس أمام مذبح الكنيسة)

القس الاول : ان الملكة نهم على وجهها .

دي يول : التشنج ، انه إشارة اكلية لرحيلها .

ميري تيودور : التشنج ، التحوّل ؟ ولكن هذه دفعة ، رقعة تايفر . ان جميع المخلصين يفعلون ذلك قبل الموت .

دي يول : اعز في بدموبك ، أويجي ووحك . ان اخاكم ينتظر في الطرف الآخر .

ميري تيودور : كم هو صغير وضعيف هذا المخلوق ، المرة ! انه يدرك ويعرف القليل او لا شيء على الاطلاق . ان أي شيء يحدث تحت الشمس له صدى في المستقبل آه ، انما عظمة واحدة مصير الانسانية ! هناك شعور بالخوف عند اولئك الذين يتحدثون مع الشبح العظيم . هل صحيح اني سأشهد انتصار الشهداء ؟ آه ،

ايها المرء كن انت حتى وانت في الشراب لا تنزل هناك صرخة من شخص على الصليب شمع من خلال هذا العالم ، صرخة تخلق الحياة لكل واحد منا . ان صرخته صرخة كل ولكل واحد منا . اصنع ايها المرء ، لا تغلق عينيك لها . لانهرب من المعاناة . تدخل في هذا العالم العجيب الى درجة الجنون ، عندما يبدأ هذا العالم بالتحرك وعندما تذهب يدك وقدمك في جنون رقصة القديس فيتاس في اللحظات الأخيرة من روحك ، عندما يجذبك فيك الاسقف بقاتته المستقيمة وصوته الأمر . وعندما يلقي بك كل من حولك في البالوعة ويعينهم مليئة بالاحتقار . عند ذاك تكتشف انك وصلت قوار الخلود (تسقط على ركبتيها) .

مساعدا الاسقف : ايها الكاردينال ، ان الارواح الشريرة قد سيطرت على روحها .

دي يول : دعنا نصلي .

مساعدا الاسقف : بالسحر والبركة المقدسة نستطيع ان نساعدنا على طرد الاشباح بآله من شيء مخيف ؟

ميري تيودور : الارواح الشريرة ؟ حسنا ، ارسولي الى الموت إذن . ألم تكن انت الذي تكرر النصائح عن كيفية حرق الجواد المريض تايفر بعدد حار وهو لا يزال حيا لكي تطرد القوى الشريرة منه ؟

تومسن : أنا سعيد يا سيدي ، سعيد ، سعيد (تسمع اصوات الابواق)

ميري تيودور : أبواق من البرج ؟ انه يرحل . آه الرسول الذي انتظرت طويلا ويشوق . آه ، فيليب . أنت لاتعلم كم أنا بعيدة عنك ايها الرجل العجوز . ان صوتك الرقيق يسقط على روحي كقطرات الندى في الليل . هل سينتهي اليوم بسرعة ؟ أم هل ان هذا الليل سيطول ؟ أه يا سيدي انت تعرف جيدا من يضع القطرات اللامعة على العشب لئلا بعد اخرى . قطرات على ضمة عشب صغيرة (تموت) .

دي يول : (يقف بالقرب منها) : لقد إنقضى أجل الملكة ميري تيودور الكاثوليكية (يركع مع الآخرين) .

رئيس التشريفات (يفتح الابواب جميعها) : في هذه اللحظة انقضى أجل جلالة الملكة ، ميري تيودور ، ملكة انكلترا ، اسكتلندة وفرنسا

١١) (egoletic) مدعب يقول بأن الفرد ومصالحة أساس الحكم

(٢) المظهر : موطن لطفر فيه لئوس الاربع بعد الموت بعدد عدده الاجل

عن مجلة «Le Livre Slavone»

العدد ٢/١ لسنة ١٩٧٤ ، يوغسلافيا - لوبليانا

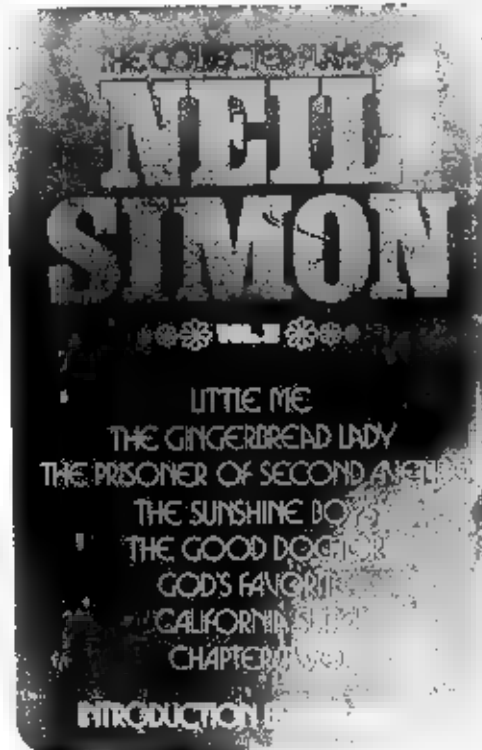
# للطبيب الطبيب

ترجمة: سعد المحسني

نيل سايمون

Nell Simon

امريكا



والمرحبة الحالية المترجمة عن الانكليزية مستلة من المجلد الثاني  
لاعماله الكاملة التي وصفها احد النقاد هوتي . اي . كالم في مجلة  
تايم بأنها مساهمة فعلية اضافت الكثير الى الكوميديا ولعل سر  
نجاحها يكمن بصورة عامة وكما يتفق اغلب النقاد في اللبسات  
الانسانية اثناء معالجته للعباية الامريكية المعاصرة التي تعج  
بالصعوبات والمشاكل رغم بساطتها الظاهرية .

المترجم

بدأ الكاتب المسرحي نيل سايمون حياته ادبياً وكاتباً في بداية  
الستينات في امريكا وشرع في اول الامر بالكتابة للتلفزيون حيث  
اثبت اقتداره ككاتب كوميدي مما جعله في غضون سنين قليلة احد  
ابرز الكتاب في بروودواي . كذلك جرب سايمون حظه في السينما  
ونجح فيها اي نجاح . وهو يعيش في الوقت الحاضر في كاليفورنيا مع  
زوجته الممثلة مارثا فين .

## المشهد الاول

### «الكاتب»

الكاتب: (في غرفة المطالعة) حسن جدا انكم لاترجعوني . . . اني افضل الكلام على العمل مع ذلك هنا تملكني يوما بعد اخر فكرة واحدة . يجب ان اكتب . يجب ان اكتب . . . هذه غرفتي للمطالعة الغرفة التي اكتب فيها قصصي لقد بنيتها بنفسي فعلا . اذ قمت بنفسي بتقطيع الخشب وثبيت الألواح . لقد كان الامر فوضى رهبة . اني اقوم بالكتابة هنا في طرف من الغرفة لان السقف يسرب الماء مباشرة على المخططة بامكاني تحريك المخططة ولكنها تغطي ثوبا في الارض كنت قد تركته . اما ارضية الغرفة فقد بنيت بجانب الثل اذ عندما تهطل امطار غزيرة تميل الغرفة الى الانحدار نحو اسفل الثل . لقد كنت انصب في هذه الكاينة مرارا كل اليوم وارقب جيران يبقون في الطريق . . . اني لا ازال سعيدا هنا بالرغم من اني لا يزورني اصدقاء كثير ون . فالتاس ميلون الى الاعتماد على الكتاب . انهم يفترون انا مشغولون على الدوام بالتفكير . وهذا ليس صحيحا . حتى ان والدتي العزيزة لا تحب ان ترعيني ولذا فهي تسي دائما على اطراف اصابعها هنا وتترك طعامي خارج الغرفة . . . اني لم اتناول وجبة ساخنة منذ عدة سنوات . ولكني كتبت الكثير هنا . . . ربما اكثر مما ينبغي . . . اني اتطلع من الشباك وافكر في ان الحياة تنجوز بسرعة رهبة . ولذا اطرح على نفسي سؤالا . اية قوة نجبرنا على الكتابة باستمرار يوما بعد اخر وصفحة بعد اخرى وقصة بعد اخرى ؟ ان الجواب بسيط للغاية : ليس لدي اختيار فاني كاتب . . . في بعض الاحيان اعتقد بانني مجنون . . . ولكني غير مؤذ . بيد اني اعترف باصابعي بنوبات من التيهان . فانتغل في حوارات حيث لا اسمع شيئا ولا ارى سوى حركة شفاه صامتة وأجيب دون معنى بـ نعم . نعم بالطبع . ولكني في معظم الوقت افكر انه يمكن ان يكون شخصية رائعة لقصة . كما وانى اتمع بالكتابية حينئذ اكتب . . . وادود ان اقرأ التصحيحات ولكنها حالما تظهر مطبوعة لا اعلمها فاري انها خطأ كلها خطأ ماكان ينبغي له ان يظهر او يكتب . ان تيسر للغاية . ثم يقرأ الناس قصصي : نعم . مدهشة . ذكية . مدهشة ولكن فيها صدى بعيد لتولستوي . او «شيء جميل ولكن قصة الاياه والبنون» لتورغنييف افضل بكثير . وهكذا يصنعون يوم مماتي . . . مدهشة وذكية . مدهشة وذكية . ليس اكثر من ذلك . وعندما اموت فسوف يمسي اصدقائي قرب فيري ويفولونه هارقد كذا وكذا . ان كاتب

جيد . ولكن تورغنييف كان افضل منه . . . انه لامر مضحك . ولكن قبل ان تدخلوا انتم كنت افكر مع نفسي . وربما ينبغي ان اتخلى عن التفكير يوما . ماذا ساعمل بدلا عن ذلك ؟ على اية حال اني لم اعترف بذلك بشكل ثنائي من قبل ولكن امامكم هنا في المسرح وفي هذه الليلة فاني اود ان اخبركم ما اريد ان اصنعه بنفسي . منذ امد بعيد كنت طفلا صغيرا . . . اني دائما . . . اسمعوني في لحظة . سأتارك ملاحظة انها فكرة طرأت في في الخيال . انه موضوع قصة قصيرة . . . (يتنحج) نعم نعم . كان ذكرني للمسرح هو الذي اثار الفكرة . ماذا كنا نتكلم قبل لحظة ؟ . . . لايم . ان افكاري قد استهلكها هذه القصة الجديدة . لئما اذا كنتم متحويها . انها تبدأ في المسرح . انها تبدأ في المسرح . انها تبدأ في ليلة افتتاح الموسم الجديد . وهي تبدأ بوصول جميع محبي وعاشقي الفنون الذين يميون ويلوحون احدهم للآخر في القاعة الكبرى ويعلقون على مايدور عليه فلان وكيف نفيس فلانة . انهم قلما يعرفون اية مسرحية سيشاهدونها الليلة . . . باستثناء رجل واحد . . . ايفان ايليج جيردياكوف ! (يظهر المسرح ويظهر صفيان من المشاهدين في مواجهتها)

## المشهد الثاني

### «المعطة»

الكاتب: ان كان لدى ايفان اليتشح جيردياكوف موظف الحكومي الذي يعمل كاتب في وزارة المستشفيات العامة اني حسن بالحياة فانه المسرح وليس غيره . (يدخل ايفان جيردياكوف وزوجته) . هوي اواسط الثلاثينات دوطباع وذعية وهو غير وبيع . لقد ليس مع زوجته افضل ماعندهما من ملابس ولكن ملابسها بالتأكيد لا تناسب مع الخدمة والامية حومه . انهم يريدون شاذين في هذا المحيط . لقد سارا بحومعهديها . وبينما راحت زوجته تظلم الرناصح اخذ جيردياكوف يتطلع بسعادة فيما حوله وينظر بارتياح الى المسرح والى جمهوره الرفيع . انه رجل سعيد في هذه الليلة) . بالتأكيد كانت لديه سال وطموحات بمنصب اعلى وقد خصص حياته من اجل العمل الجاد والخدمة والمصر . وهو مع ذلك لم يغم نفسه من متعة الكبرى الوحيدة فانما تذكرت في فعل جرح في المسرح من اجل ليلة الافتتاح المسرحية ورسوق بعوان . تحريست المنتحية . (يظهر جنرال بسلايسه ضخمة مع زوجة يحدش المسرح ويحدثان عن مقعديهما) . ويشير احطاه الى مسرح . هذه الليلة سيده ووزيره اخنرال ميكائيل براسينوف وزير

العامّة نفسه.

(يتخذ الجنرال وزوجته مكانهما في الصف الاول، اذ يجلس يكون الجنرال مباشرة امام جيردياكوف).

جيردياكوف: (يتحني نحو الجنرال) مساء الخير، صاحب السعادة الجنرال: (يلتفت وينظر الى جيردياكوف يردد) احم؟ ماذا؟ ان، نعم، نعم، نعم، مساء الخير. (يلتفت الجنرال الى الامام مرة اخرى وينظر الى الثرنايمع)

جيردياكوف: معذرة ياسيدي، انا جيردياكوف... ايقان ابلتيتح، انه لشرف عظيم لي ياسيدي. الجنرال: (يلتفت يردد) اجل.

جيردياكوف: انا مثل سيادتكم، ياعزيزي اخدم في وزارة المتنزّهات العامّة... اي اي اخدمك، بمعنى اي اخدم وزير المتنزّهات العامّة، اي مساعد رئيس الكتاب في قسم الاشجار والاعشاب. الجنرال: اه، نعم. انكم تقومون بعمل جيد... اشجار واعشاب جميلة هذه السنة. جميل جدا

(يلتفت الجنرال مرة اخرى. جيردياكوف يجلس في مقعده سعيدا مكشرا كالقطعة. اما زوجة الجنرال فتهمس في اذن زوجها وهو يرفع كتفيه مندھشاً. وفجأة ترتفع الستارة غير المألوفة ويصفق الجميع. جيردياكوف يتحني الى الامام مرة اخرى).

جيردياكوف: ان زوجتي تود كثيراً ان تسلم عليك ايها الجنرال. ها هي. زوجتي.

السيدة جيردياكوف.

الزوجة (تبتسم): كيف حالكم؟

الجنرال: على احسن مايرام. شكرا.

الزوجة: انه لمن دواعي سروري ايها الجنرال.

الجنرال: كيف حالكم؟

(الجنرال يلتفت الى الامام. جيردياكوف يوميء لزوجته بعدئذ).

جيردياكوف: (الى زوجة الجنرال) مدام براسيلوف - زوجتي، مدام جيردياكوف.

الزوجة: كيف حالكم مدام براسيلوف؟

مدام براسيلوف: (يردد) شكرا. وكيف انت؟

الزوجة: انه من دواعي سروري ان اقابل زوجك؟

جيردياكوف: (الى السيدة براسيلوف) وانا زوج زوجتي. كيف حالكم مدام براسيلوف؟

(تكتب يستكتي)

جنرال: (الى الكاتب) اسف. اسف جدا.

(حزن يحدق البطورة على عصبه حينما عاد الجميع لراقبوا

المسرحية)

جيردياكوف: امل ان تستمع بالمسرحية ياسيدي.

الجنرال: نعم سأستمع بها ان استطعت ان اراقبها.

(يشعر بالضيق. يعود الجميع لمراقبة العرض)

الكاتب: يشعر جيردياكوف بالسرور التام مع نفسه لانه يهز هذه الفرصة الذهبية ويجلس في مقعده ليستمتع بمسرحية الكونتيسة الملتحمية. انه لم يعد غريبا لدى وزير المتنزّهات العامّة. لقد اصبحا (ان اراد احدهم ان يصبح كرييا حول القفص) يعرف بعضهما بعضا المشرقة. ثم وفجأة دون اي تحذير ومثل سهم قادم من سماء صاعدة يرجع ايقان ابلتيتح جيردياكوف برأسه الى الخلف و-

جيردياكوف: آآآآآ... نشوورد!!!

(يطلق جيردياكوف عطسة رهيبية تدفع برأسه بقوة الى الامام. وجاءت الضربة الرئيسية على مؤخرة رأس الجنرال الاصلع. يكشر الجنرال معبرا عن تفزذه ويتحسّر رأسه الذي اصبح ميتلا) اوه، ياخي، انا اسف ارجو المعذرة من سيادتكم. اي اسف جدا.

(الجنرال يخرج منديله ويمسح رأسه)

الجنرال: لا بأس، لا عليك.

جيردياكوف: لا علي؟ اي المسؤول عن ذلك، انه امر لا يمكن مسامحته. انه لشيء رهيب صدر مني -

الجنرال: لقد بالقت كثيراً في الامر. دع الامور وشأنها.

(يضع منديله في جيبه)

جيردياكوف: (يخرج منديله بسرعة) كيف ادع الامور وشأنها؟ انه لامر غير مقبول دعني امسح رقبتيكم ايها الجنرال. انه اقل شيء يمكنني عمله.

(يبدأ في مسح رأس الجنرال ولكن الجنرال يبعد يده عنه)

الجنرال: اتركني رجاء. ان كل شيء على مايرام.

جيردياكوف: لكنني بملت وأسك ياسيدي. ان رأسك ميتل غنما.

أؤكد لك انها مجرد حادثة - لكنها حقيقة!

الكاتب: أشش!!

الجنرال: اسف. اقدم اعتذاري.

جيردياكوف: يا صاحب السعادة ان الامر قد حدث تمام دون سابق انذار لقد خرجت من انفي قبل ان يكون بإمكانني ان اكبحها.

مدام براسيلوف: أشش!

جيردياكوف: شش. نعم بالضبط ان اسف... (يعود الى كرسيه بعصبية. يتمخط بقوة في منديله ثم يتحني الى الامام) انه ليس

وشحنا ان كان هذا ماخشاه ياسيدي. ربما كان مجرد ذرة تراب في المنظر.

الجنرال: اشت.

(يراقبون الشرحية بصمت. ويجرد دياكوف يعتدل في جسده وتندو عنيه الشحاسة)

الكاتب: ورغم محاولة جرد دياكوف فإنه لم يستطع ان يسمح خذلة من ذهنه. ان العظمة التي هي حادثة بيولوجية بريئة قد كثرت في ذهنه حتى أصبحت كهدير غضب شامع يصبغ برانه على معسكر معاد. لقد قلب الخدلة في ذهنه ببطء شديد كي يتمكن مرة اخرى من رؤية رعب عمنه الكريمة. (جيرد دياكوف بحركة بطيئة يكرر العظمة مرة اخرى لكنه يبطئ جدا بحيث تبدو اكبر من حجمها الاصلي ثلاث مرات) اما الجنرال الذي يتحرك بخركة شيطانية ايضا فإنه يقوم برد فعل كي لو انه ضرب عنى مؤخرة راسه ضربة بمفرقة تزل حسيين بالونا.

يتصرف الجميع بخركة البطيئة للعظمة الى ان تكتمل حينئذ تنزل المشارة غير المتوقفة ويصفقون. يلهض الجميع ويبدلون في اخلاء المكان في المشرح ويشاهدون لاحاديث عن الامسية الخوة التي قضوها كنوهم).

الجنرال: مذهلة... مذهلة.

مدام برازيلوف: نعم... مذهلة.

الجنرال: مذهلة... مذهلة بصورة بسيطة. ليست كذلك يا عزيزتي؟

مدام برازيلوف: لقد كانت مذهلة تماما.

(جيرد دياكوف يقف وراءهم يضرب كتف الجنرال ضربة خفيفة)

الكاتب: لقد دهشت بها تماما.

جيرد دياكوف: (لا يزال يضرب كتف الجنرال بخفة) معدلة يا صاحب السعادة.

الجنرال: من يدق كتفي؟ ان شخص مبدق كتفي؟ من هذا الذي يدقه؟

جيرد دياكوف: اني ادقه بسيدي. انا الطارق... جيرد دياكوف.

مدام برازيلوف: (تسحب الجنرال الى الخلف بسرعة) قف الى الخلف يا عزيزي. انه صاحب العظمة.

جيرد دياكوف: كلا. كلا. حسنا. لقد ساورني قلق بشأن خروجك في هواء الليل ورأسك مبلول.

الجنرال: انت مرة اخرى. لقد كان الامر سخيفا انه لاشيء يجب ان ينسى. الشرحية كانت ممتعة. الا تعتقد ذلك؟ هل وجدتتها ممتعة؟

جيرد دياكوف: ممتعة؟ اوه. ياخي. نعم. ها. نعم حقا هاهنا. اني

لم صحبت كذلك منذ سنوات. هاهه

الجنرال: اني حظه فقتت به كثيرا؟

جيرد دياكوف: العظمة. عندما غصت عيني. اني لا اسمع يا سيدتي.

الجنرال: يسعدني اني اشدب تعالي يا عزيزتي. يمدوان المساء مظرة وان لا اريد ان يتل راسي مرة اخرى.

مدام برازيلوف: ينبغي ألا تدع لمس بعضون عيك يا عزيزتي. فلا يمكن ان بعض عيك. (بدمع)

جيرد دياكوف: لقد أخطئت. تحطمت. سوف يطردني من قسم الاشجار والاعشاب. سوف يقل الى قسم الاعشاب والحدود.

الزوجة: تعال يا ابني.

جيرد دياكوف: ماذا؟

الزوجة: ينبغي ألا يسورك القلق لقد كانت مجرد عظمة صغيرة غير مؤذية. والجنرال قد سبها.

جيرد دياكوف: هل تعتقد ذلك؟

الزوجة: كلا. اني خائفة يا ابني.

الكاتب: وهكذا اسرا في رأس اني شيت.

جيرد دياكوف: ربما ينبغي ان اوسل له هدية حلوة. كأن نكون مناشف تركية.

الكاتب: لقد تسلف مستقبل جيرد دياكوف انعود بالفعل.

جيرد دياكوف: (عندم بصلان الى البيت) ماذا حدث ذلك لي؟ لماذا ذهبت الى المشرح؟ ماذا له اجلس في الشرفة مع الناس من هبتي؟

لهم يعيون العطاش عنى بعضهم البعض.

الزوجة: تعال الى الفراش يا ابني.

جيرد دياكوف: ربما لو زدت الجنرال وأوضحته له الامور مرة اخرى ولكن بطريقة جيدة ودقيقة فإنه عندئذ لن يملك سوى مساحتي.

الزوجة: ربما من الافضل عدم تذكيره يا ابني.

جيرد دياكوف: كلا. كلا. اذا كنت اتوقع ان اصبح سيدا في يوم ما فعلى ان اتصرف مثل سيد.

الكاتب: وهكذا جاء الصباح. وصادف في هذا الوقت اليوم الذي استمع فيه الجنرال الى التعارض والطبقات وحيث كانت هناك

ماتين محسبون او متبرين عريضة وطليا قبل عريضة جيرد دياكوف فإنه انتظر من الصباح حتى وقت متأخر من المساء.

(جيرد دياكوف يمضي الى مكتب الجنرال)

الجنرال: الثاني... الثاني

جيرد دياكوف: ان لست الثاني يا صاحب السعادة. اني الاخير.



جيرديكوف: حسن جداً، ذاك الآخر

جيرديكوف: هذا يا سيدي

جيرديكوف: حسنة ما هو طيب؟

جيرديكوف: ليس في طلب في ياسيدي، هذا أنت صاحب

صداقتك

جيرديكوف: انت ذلك تصيح وفي

جيرديكوف: ان تعرفي ياسيدي؟ لقد التقينا الليلة الماضية في صالون

صديقك، متفجعة، ما رشتك الرشا

جيرديكوف: انت هذا؟

جيرديكوف: العطاس، الشخص الذي عطس، ثوبك العطاس،

جيرديكوف: حقا؟ وماذا تريد الآن؟ صحة وعافية؟

جيرديكوف: كلا يا صاحب السعادة... اني اريد مغفرتكم، لقد

انت يا صاحب السعادة، انك هذا دفع سيدي او اجنيبي معادون

عطني يا صاحب السعادة من عطفك لاني عن عطفك ابدت ان

من يوم عني حقا عني فيه، انه لقد كره ياسيدي وانما انت

من يوم عني حقا عني فيه، (يسكت) عطفك هذا الذي ارتكب

جيرديكوف: ولكن عطفك عن حسنة تروي، و... انظر اني ولكن

سبحي يا صاحب العطف

جيرديكوف: يا عزيزي، يا بني، انت انت صاحب من اعطاك، انا مشغول

جيرديكوف: حسن عني وقت لمعت كل الانية، ان افترح ان تذهب لبيتك

وذاك محمد صاحب، اريد ان اخذ شيئا، ولكن لا ترعيني هذا

عطفك يا صاحب السعادة، (يرسل يده، يرسل يده، يرسل يده)

من سمعته صوت اليوم (يذهب خارج نرح) يترن، يترن، يترن

يرن

يرن جيرديكوف وحده في مكتب وهو ينشع باليكاء

جيرديكوف: شكرا ياسيدي، لياذك الله انت وزوجتك وكل

عذرتك، ليحفل الله كل انتمك مرة وليالك افضل من اياكم

يكتب: لقد كان الشعور بالراحة التي انت جيرديكوف هائل

جيرديكوف: ليحفل الله الطيور عني في الصباح عند شباكك

ويحفل الله الفهد في كوكب قوية وحرة

يكتب: ان ثقل العبد الذي ازيح كان لا يقد

جيرديكوف: اني اعبد الكوسمي الذي تجلس عليه والبدلة التي

نسبها وانت تجلس عني الكوسمي الذي اعلمه

يكتب: لقد سار ليته وهو يغني ويصغر كالنشرة، الحياة هي

تأكيد مسرة ودهشة وجنة سماوية

جيرديكوف: يا صاحبي، اني سعيد

الكاتب: ومع ذلك

جيرديكوف: ومع ذلك

الكاتب: عندما وصل الى البيت بدأ يفكر

جيرديكوف: هل كنت ان هدف نكتة قاسية لامعني هذا؟

الكاتب: هل سحر منه الزرير؟

جيرديكوف: ان لم تكن في بيته معافني فهذا عذبي بشكل لا رحمة

فيه؟

الكاتب: ان كانت العطسة تعني التنبيل لتوزير ولم تجعل

جيرديكوف يتقلب في مراسه فقد وعدنا

جيرديكوف: ... وانتلوي من الالة صواب النيو؟

الكاتب: كان جيرديكوف عاصبا جدا

جيرديكوف: ان اغاضب جدا

الكاتب: لقد وعدنا وزيد ولم يمه الليل بطوله، وفي الصباح نادى

زوجته دسويها

جيرديكوف: سويها (تدافع داخل) لقد اهنت

الزوجة: انت يا ايقان؟ من هانت؟ انتك شخص عطوف وكريم

جيرديكوف: من؟ ما خبرك من؟ الجنرال بياسلوف، وزير

المنزلة العامة

الزوجة: ماذا فعل؟

جيرديكوف: الجنرال! لقد اهنت باسلوب لبق بحيث يصعب

دركه، ان مكبر هذا الرجل لا يوزيه سوى قسوته، لقد اجبرني

عصب على ان اتى الى مكتبه كي انقصر واتوسل اليه، لقد تحولت

الى بلة شرار

الزوجة: انت تحولت الى ذلك

جيرديكوف: يجب ان اعود اليه ونخبره عما اتصوره عنه، ان

الطبقات الدنيا يجب ان تتكلم... (انه الان قرب الباب) يجب ان

يكون العالم امينا كي يصيح كل مناء الامم والاجناس بصرف النظر

عن الدين او اللون احمران في ان يعطسوا على اسيادهم! انه هو

الذي يجب ان يمان من قبلي!

الكاتب: ثم، في الصباح الثاني جاء جيرديكوف لبيته

(الاصواء مسطرة على الجنرال في مكتبه)

الجنرال: الاخير (جيرديكوف يذهب الى طاولة الجنرال، يقف

هناك محمدا بالجنرال مع اثر ابتسامة خفيفة على شفاهه)، ينظر

الجنرال الى الاعلى)، حنا؟

جيرديكوف: (مبتسما) حسنا؟ انقول حسنا؟ ان تعرفي يا صاحب

السعادة؟ انظر الى وجهي... نعم، انت على صواب تماما، انه

ان مرة اخرى

الجترال: (ينظر اليه متحيراً) انه انت مرة اخرى. من؟  
جيردياكوف: (بنقطة) جيردياكوف يا صديقي اسماعيل. لقد عدت ولم  
أخذ حماماً بارداً ولا حذاءً.

الجترال: من سمع خذ الرجل النسخة بالذخون؟ ماذا في الامر؟  
جيردياكوف: (في ذروة الموقف الآن) ماذا في الامر؟ انت تسأل هذا  
هناك؟

انت تجلس وراء طاولتك وتساؤل ماذا هناك؟ انت تجلس هناك في  
مكاتبك الوثير كجترال وكوزير تستنزهات العامة وكفرد ذي منزلة  
رميعة بين الطبقة العليا وتساؤلني، اما الموظف الذليل، ماذا في الامر؟  
انت تجلس هناك وعلى علم كامل بأنه لا توجد مساواة في الحياة وان  
هناك الذين من امثالنا ممن يخدمون وهناك الذين يخدمون، الذين  
مثلنا يطيعون وهناك الذين يطاعون، امثالنا من ينحنون وأولئك  
الذين ينحنى لهم، وان هناك بعض الاحداث في الحياة تجعل بعضنا  
يأكل وهناك من هم سبب في هذه الاهانة... وانت لا تزال تسأل  
عن الامر؟!!

الجترال: (بغضب) ماذا في الامر؟ لا تقف هناك تثرثر! ماذا تريد.  
جيردياكوف: سأقول لك ماذا اريد!... اريد ان اعتذر مرة اخرى  
لما كن متأكدا اني قد اوضحت الامر. لقد كان الامر مجرد حدث  
عادي. اني اؤكد لك...

الجترال: (يقف ويصرخ) اخرج! اخرج! ايها الابله! ايها الاخق!  
ايها اللقي الذي اغضب عن وجهي. اننا لا اريد ان اراك مرة اخرى. ان  
رأيتك مرة اخرى سوف انفيك الى الابد... ما اسمك؟

جيردياكوف: ج... ج... جيردياكوف  
(لقد قافوا مثل عطة - في وجه الجترال)

الجترال: (يمسح وجهه) يا ناشر الجرائد! اينها الدودة! اينها  
الحشرة! انت اقل من حشرة انت ابن عم الصرصور! انت صهر  
البطة وابن اخي الدودة! انت لا شيء لا شيء هل سمعني؟...  
لا شيء!!

(جيردياكوف يتراجع ويعود لبيته)

الكاتب: في تلك اللحظة انطلق شيء ما في داخل  
جيردياكوف... شيء عميق وجوي... شيء عفوي جدا... لقد  
جف شيء يسكن وصفه بأنه قوة الحياة نفسها... (خلع  
جيردياكوف معطفه... جلس ورأسه بين يديه) لقد انتهى الامر  
الى الابد... ما حدث بعد ذلك كان بسيطاً للغاية... (جيردياكوف  
يضطجع على الارض) ايفان ايليتش جيردياكوف وصل لبيته...  
خلع معطفه وتام على الارض - ومات!

(يسقط رأس جيردياكوف وتسقط يده على الارض)

### المشهد الثالث

#### والجراحة

تسلط الاضواء على الكاتب في جانب المسرح

الكاتب: النظروا فهؤلاء مرة اخرى هم الذين فست عليهم الحياة.  
وهناك نهاية بديلة. لقد كان ولا زال في نيتي ان اكتب كتاباً من سبع  
وثلاثين قصة قصيرة. تنتهي كلها. النهاية نفسها، اني احب ذلك  
على هذه الصورة اتمتعون ما يقال: ان الانسان هو المخلوق  
الحي الوحيد القادر على الضحك وهذه هي الغالبية التي تميزنا عن  
الاشكال الدنيا من الحياة... ومع ذلك يجب ان يستغرب الانسان  
من هذه النظرية عندما تختبر بعض اهداف ضحكنا. مثلاً الاله.  
فلا اله الا حاجة بنا ان نذكر انه امر لا يدعو للضحك. الا اذا كان  
هناك شخص يقوم بالاله. اما يعتبر مضحكاً مظهر المرء الذي يتنوى  
انما نتيجة بالطبع الاله في احد اسبابه بحيث يتورم فكه ويصبح  
بحجم البرتقاله فأننا لا نعرف. انه ليس امر مضحكاً على أقل  
تقدير. ولكن في قرية استميكو حيث لا يوجد الكثير مما يمكن ان  
يتمتعوا به يداعب المرء الذي يشكو من انه الانسان غيلتهم  
فيضحكون لأسابيع عدة. ولكن ميرجي فويكلاسوف لا يرى اي  
شيء مشيراً للضحك حول ذلك... (تسلط الاضواء على غرفة  
العمليات. هناك كرسي في جانب الغرفة وطاولة في الجانب الآخر  
عليها معدات طبية مختلفة. يدخل مسزول الكتيبة  
فويكلاسوف. انه رجل ضخم ابنة ينس حباً وهذا ما يعرفنا  
انه فس في الكنيسة الروسية. وقد تلفح حول عقه ووجهه يربطه  
وقد تورم فكه يعبر المسرح ويش من الاله) ومع ذلك عندما مر  
بالقربة في طريقه الى المستشفى جذب اليه وتأوهته تكررات  
وضحكات دون اي تعاطف الا يجدد الامر اكثر تسمية ان علموا  
ان الطبيب الطيب الذي يمارس عملية قلع الاسنان المعصية كان  
غير موجود اذا كان في حفل زواج ابنته إذ حل مساعده الجديده  
كوريساتن محله. ان كوريساتن طالب في الكلية الطبية وهو شاب  
طموح ولوانه... وبالحسرة على الفس - لاخيرة...  
(يتحول الكاتب خلال هذا الكلام الى كوريساتن المساعد.  
فيغير ملايسه ويليس رداءه خاصاً بالاطباء ويشعل سيكازا. عندما  
يدخل الفس يأخذ كوريساتن بيده كتاباً كتب عنوانه بكلمة واحدة  
هي «اسنان»)

نفس: اوه! اوه!

كوريان: اهلا ايها الاب ماذا جئت بك الى هنا؟

نفس: الاله لا يطاق... انه لا يطاق... لا يطاق

كوريان: اين الاله بالضبط؟

نفس: قل لي اين لا يوجد اله؟ في كل مكان! انه ليس السن وحده.

نه جانب فمي كله

كوريان: منذ متى وانت تحمل هذا الاله؟

نفس: عشر سنوات.

كوريان: عشر سنوات؟

نفس: منذ صانع البهجة حيث تبدو مثل عشرينين. ربما اذنت

شكل رهيب كي استحق ذلك. ربما ترك الرب كل اعماله وتفرغ لي

بعد فني بهذه الطريقة. اين الطبيب؟

كوريان: الطبيب غير موجود ان لديه مشاغل شخصية. وقد ترك

حسنة بفرصى بين يدي الصغرى القادرتين.

نفس: ولكن هل انت طبيب؟

كوريان: في كل شيء. هذا الشهادة... اني صايرح طبيب.

نفس: ان انا صايرح مريضاً الى اللقاء.

(يحول المذهب ولكنه يش)

كوريان: (يحاول ايقافه عن الذهاب) بإمكانك ان تؤكد لك ان

شيء شوحيد الذي بمعنى من ان اسعى طبيباً هو شكليات

لا متحان اني ماهر ولكني بدون لقب. رجاء ارجوك ان تمنعني

لحظة رجاء اجلس على الكرسي ايها الاب.

نفس: (يذهب الى الكرسي) لتساعدني الساء في هذا اليوم

(يجلس و... حتى الجلوس يؤذيني.

كوريان: لاشك ان العصب متورم ومتهرب. فعندما تزيله سوف

يتوقف الالم.

نفس: ستزيل العصب؟

كوريان: السن المرتبط بالعصب. انها قضية جراحية بسيطة...

(ينفخ دحنا في وجه المريض)

نفس: السيكار!

كوريان: ماذا؟

نفس: سيكازك يحرق عيوني.

كوريان: آه اسف هل تريدني ان ارميه؟ انا ادخن لاحافظ على

عصبي.

نفس: دعني ادخن سيكازك.

كوريان: شكراً (يبدأ في فك الربطة لا يستطيع ارتخاءها ولذا يخرج

مقصاً من جيب ردائه ويقطع الربطة بسرعة... النفس يصرخ آآآ...)

... حسن! دعنا نرى ماذا هناك.

نفس: (يرفع يديه الى الاعلى) اني اصلي لك. اني اصلي لكل

القديسين ولربنا العزيز في السماء كن رقيقاً بي. انتقذي من الالم.

كوريان: ايها النفس العزيز انا نعيش في عصر العلوم المتقدمة.

فبالا يدي الماهرة لم تعد هناك حاجة للالم. ان كنت الرقيق فليكن

الرفق... والان هل انت مستعد؟ (يسوي برأسه) جيد. والان

افتح فمك رجاء لأفحصه. (النفس يتصلب) هيا هيا افتح فمك

رجاء! (النفس يمسك بالكرسي ولكنه لا يفتح فمه) ايها النفس

العزيز برغم عدم خبرتي فأني اعرف من الضروري ان تفتح فمك.

انه امر حملي له علاقة بالفم. ولن يكون امراً عملياً اذا ان اجذب

وانتزع سنك من الخارج. والان ارجوك ان افتح فمك (النفس يفتح

شفاهه ولكن اسنانه تبقى مغلقة) ليست الشفاء القم بأكمله اني

لا اريد ان افرض لك اسناتك اني اريد ان افحصها.

نفس: هل تكون رقيقاً معي؟

كوريان: الم اعدك بذلك؟

نفس: حين كنت طفلاً وعدوني باشياء عديدة لم احصل عليها.

كوريان: ليس هناك الم له علاقة بهذا الجزء هو عبارة عن فحص لنز

مالذي يجب عمله واين وكيف والان افتح فمك (النفس يفتح فمه)

طبيب، دعنا نر (كوريان حصد حل الفم النفس يتن من الالم) آه

نعم. هاهو. هذا هو السن الصغير الصحيح... يالك من متناكس!

نفس: توقف عن الكلام مع سيء. لا تصادفه انها اخلعه.

كوريان: لا تستعجلني، اني اقدر... هناك لقب في سنك يكتفي

لحصان وعربة كي يمرأ خلاله.

نفس: ماذا في الامر؟

كوريان: انه يشير التفزز ولكن بما ان هذه ستكون مهتي فعلي ان

اعتمد هذه الاشياء والان ساحاول شيئاً.

نفس: كن رقيقاً

كوريان: ساكون لو اني امك الحنون.

نفس: امي لا تحبني كن اكثر رقيقاً.

كوريان: اريد ان ارى مدى ظهور العصب... كل ما سافعله هو

برق - خلع سنك هذا كل شيء... حسناً؟... اعذري (ينظرو الى

احد الجوانب ويفحص نفسه بيده) ها اني سابدأ (يمسك بشفته

وينفخ برق في فم النفس... الصرخة التي نسمعها تجعل الدم



(الضوء يبدأ في الحقوت)

القس: اجعل يديه ... ثابتين

كورياتس: اجعل فمه مفتوحاً ...

(يستمر الضوء في الحقوت تدريجياً)

القس: لا تدعه يعبث ...

كورياتس: لا تدعه يعضني

القس: لتبارك العذراء ...

كورياتس: لتبارك العذراء ...

القس: لتبارك العذراء ...

كورياتس: لتبارك العذراء ...

القس: لتبارك العذراء ...

كورياتس: لتبارك العذراء ...

ظلام

### المشهد الثالث

#### «فات أوان السعادة»

المشهد في حديقة عامة. امرأة في اوائل السنين تجلس وحدها

على مقعد. تقرأ كتاباً يدخل رجل في اوائل السبعينات يحمل عصا

ويجلس قبعة ويلف حول رقبته لفافاً كبيراً يحجب المرأة بقبعته.

الرجل: مساء الخير سيدتي.

المرأة: مساء الخير

(تعود لكتابها يستشق بنفس عميق من هواء الخريف

الفارس)

الرجل: آه انه طقس جميل ... جميل حقاً ماذا تقولين أينها السيدة؟

المرأة: (تنظر إليه) لم احفظ ذلك حقاً ... نعم اعتقد انه يوم جميل.

(تعود لكتابها)

الرجل: لم يبق الكثير من هذه الايام الجميلة ... فالشتاء تخلف

تلك الشجرة هناك

المرأة: (تغلق كتابها وتنظر إلى السماء) من ... تبدو فصول الشتاء

وقد اصححت فصول مؤخراً. لم تلاحظ ذلك؟ ... فهي تأتي

مبكرة ... وينتهي اضرت.

الرجل: لقد لاحظت ذلك ياسيدي ... في هذه السنوات القليلة

لاخيرة فقط لاحظت ذلك.

(نسخ موسيقى من وراء المسرح)

المرأة: (تغني)

شخص عطف بهي الطلعة

ومن الحياة قد حظي بتصيبه

شخص عطف بهي الطلعة

لكنه ما كان يحظى بخيلة

ان كان هذا النبيل اليهي الطلعة

يود التكلام مرة اخرى معي

افلا ينبغي لتلك الارملة الجزعة

ان ترافقه لكونب شاي شهيق؟

الرجل: (ينغي)

سيده جميلة القوام

في نوعها وصوتها فريدة

سيده جميلة القوام

على المدوام جلستها وحيدة

فهل بطلب هذا النبيل الموسيم المحيا

الذي جاوز عمره عمر البحر

من تلك السيدة الجميلة القوام

ان كانت تود ان تشاركه كوب من الشاي؟

(يتكلم)

انرا أستاذ ياسيديتي

المرأة: نعم؟

الرجل: اناء آه انا تشعل ... هل تعرفين كم الوقت؟

المرأة: لا احمل ساعة للوقت.

الرجل: آه ... لا يهم ليس الامر متحاً. بإمكانني ان انتظر ...

نعم ... انتظر

(ينغي)

هل يغم هذا النبيل التعريف مثل الزمن

فرحة مغري من الحياة؟

منها تذكرني بتلك المرأة الخلية

شي اسمها بكل ود زوجي

المرأة: (تغني)

لدي هذا النبيل نظيب القذب

يترقى هل سامضي مرة اخرى

حلال الامي وعرابي ركل لاسي

المرأة: طاب يومك ياسيدي .  
الرجل: طاب يومك ياسيدي .  
كلاهما: (بهنيان)  
نعم لا يزال هناك وقت للمساعدة  
ورقت للفرح  
ووقت لأن نقول نعم -  
(وقفة)  
ولكن ليس اليوم شاماً . . . . .  
(يمشيان ببطء في اتجاهين مختلفين بينما تخفت الموسيقى والضوء)

### المشهد الأخير «الكاتب»

تسلط الأضواء وينزل الكاتب أسفل خشبة المسرح وهو يعمل  
حقيبة كتاباته  
الكاتب: أتأمل أن تكون صورة شخصياتي قد أعجبتكم في  
أحبها كثيراً . . . . . ولكني مع كل هذه الشخصيات التي ساهمت فيها  
الليلة لدي حس بالخيانة . فعندما أقيمت في نهاية عمل اليوم بدلمي  
شعرت بأنني قد سرقت من أصدقائي ماء الخبث أن ما يعذب  
ضميري أكثر هو أنني استعنت بوقت جميل في الكتابة اليوم . ولكن  
قبل أن أذهب . . . عن أي شيء كنا نتكلم؟ قبل كل قصة  
جيرديسكوف؟ أه، نعم . . . كنت على وشك أن أقول أنني حينما  
كنت طفلاً كنت أريد التخلّص من حياتي عندئذ - (يفكر لبرهة)  
مضحك لأنني لا استطيع أن أتذكر حياتي . . . . . ولكن إلى حد ما كنا  
أقف هنا ويتناوب شعور بالسلام الشام والقناعة التامة . ولكنني أشك  
في أنني سأقوم بذلك . شكراً لكم هذه الزيارة أن مرورتم يوماً مأمراً  
أخرى فاعرجوا على رجاء . طهبت ليلتكم . . . انظروا!! هناك  
نهاية بديلة . . . . . أن مرورتم يوماً مرة أخرى فأني أتمنى أن ترثوا  
خمس مائة رويل . . . طابت ليلتكم .  
(يصعد إلى خشبة المسرح عندما يبدأ الضوء بالخفوت)  
ستار

الذي نكبه من حيناً للرجال؟  
كلاهما: هل فات أوان السعادة؟  
هل فات أوان الانتفاعات؟  
هل فات الأوان كي نطلب الحب؟  
ليست هناك يتابع كثيرة بعد  
قالت فالتاس به الذين يبدون الاميات  
بانتظار النهار  
بانتظار الخليل في المرات  
اهم ماتوا منذ زمن  
لقد فات أوان السعادة  
والخريف قد جاء مبكراً  
لقد فات أوان السعادة  
والخريف قد جاء مبكراً  
لقد فات أوان كل شيء  
كل شيء على الدوام . . .  
الرجل: (ينظر إلى السماء يتكلم) يبدو أن السماء متلبدة بالغيوم .  
المرأة: نعم . بدأت أشعر بقرصة برد في الهواء  
الرجل: أوه؟ . . . هل أعطيك ربطتي لتلفيها حول عنقك؟  
المرأة: كلا، شكراً لك . . . سأذهب إلى البيت، أن الوقت متأخر  
الرجل: نعم نعم بالطبع . كنت أفكر بالشئ نفسه الشئ نفسه  
مالم .  
المرأة: نعم؟  
الرجل: مالم تفضلني بمرافقتي لشرب كوما من الشاي؟ كوما من  
الشاي الحار؟ قد يكون أفضل شيء الآن كوب من الشاي . . . . .  
المرأة: شاي؟ . . . شاي، تقول . . . حسناً انه جميل منك . . .  
أني أحب ذلك . . .  
الرجل: حفا؟  
المرأة: نعم . . . . . ولكن ليس اليوم، أن الوقت متأخر . . . ربما  
غداً .  
الرجل: نعم، نعم بالطبع، ربما غداً . حسناً . . . هناك غد على  
الدوام . . .

# المسرحية ذات الفصل الواحد

موريس سويتكند  
Moris Sweetkind

له صدى كبير عند طبقات المجتمع العليا، فلا بد من الإشارة إلى أن تلك المسرحيات قد كتبت خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. وفي أوروبا وإنكلترا، فإن مسرحيات الأسرار الدورية ذات الممثل الواحد التي لها صلة بالسلسلات الدينية المستقاة من الكتاب المقدس إنما كانت تعرض في العصور الوسطى.

ومن حيث الأهمية فإن المسرحية ذات الفصل الواحد خلال القرن الثامن عشر كانت تأتي في الدرجة الثانية بعد الأدوار المسرحية البديلة ومن ثم استخدمت مثل هذه المسرحيات كأفقتاحيات أو تلحيفات مسرحية. أما في فرنسا وروسيا خلال القرن التاسع عشر، فقد استخدمت المسرحية ذات الفصل الواحد بمثابة - فودفيل - وهو نوع من السلية الخفيفة ذو طبيعة خيالية أو عيكية لأذعة.

إن عاملاً هاماً في تطور المسرحية ذات الفصل الواحد يتمثل بما قامت به أقطار عديدة لتأسيس المسارح التجريبية كرد فعل إزاء المسرحيات التجارية التقليدية. ففي عام ١٨٨٧ قام - اندويه انطوان - بتأسيس «المسرح الحر» في باريس وبعد سنتين قامت فرقة من الألمان بتأسيس «المسرح الحر» في برلين أما في إنكلترا فقد أسس - توماس كرين، الناقد المسرحي، «المسرح المستقل» عام ١٨٩١ وظهر في منعطف القرن الحالي «المسرح الأدبي الإبرلندي» في مدينة دبلن.

لم تقدم مثل هذه المسارح «الحر» المسرحيات الطويلة حسب وأنها شجعت كذلك كتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد بكل ما تحتويه من مضامين رمزية وطبيعية ولا تقليدية نقرأ كانت أو شعراً. لقد أثار مسرح - جراندي جينول ثير - في حي - مونلنتر - عام (١٨٩٧) مشاعرهم وهزهم لسنوات عديدة بما قدم لهم من مسرحيات ذات فصل واحد تصنف بالرعب والعنف. كما قام،

برزت خلال الألفين والخمسة مئة من تاريخ الدراما ظاهرة أنارت اهتماماً كبيراً، ولا سيما في العصور المتأخرة، تتمثل بالمسرحيات ذات الفصل الواحد التي تشكل صوراً فنية خاصة. أما في القرن العشرين فقد واصل كتاب المسرح البارزون في جميع أنحاء العالم كتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد التي يتظاهر المحترفون والهواة على إنتاجها وعرضها في المسارح التجارية والمسارح المحلية (المجتمعية) والمسارح التجريبية إضافة إلى ما يعرض منها داخل المقاهي والمسابح العامة.

إن كتاب المسرح المحدثين، وهم يستغلون وحدة تلك المسرحيات وما فيها من اقتصاد ورسم دقيق للشخصيات، مازالوا مستمرين على استنباط الأشكال المختلفة لهذا الفن المسرحي الجديد وكتابة المسرحيات القصيرة ابتداءً من «الفودفيل» التقليدي الهزلي الذي تمثله مسرحية - عرض وواج - بقلم تشيخوف أو مسرحية - الراكبون نحو البحر - التراجيدية المعروفة بقلم - جون ميلينغتون سنج - أو المسرحية اليابانية - فصل بلا كلمات - بقلم - بيكيت أو حتى مسرحية - المغنية الصلعاء - المعروفة بقلم - بوجين أونيسكو. وليس عجباً أن تتوضح المسرحية ذات الفصل الواحد أو يعرف محتواها حتى من خلال ما فيها من إيجاز وما تتركه من تأثير عاطفي يميز مشاعر المتفرج أو من خلال مرونتها في علاج الموضوعات المطروحة وهي جميعاً أمور يسعى العاملون البارزون في هذا الحقل إلى تحقيقها وتوسيع إمكاناتها.

ومن الناحية التاريخية وعلى الرغم من ظهور المسرحية القصيرة في عصور قديمة فإن تلك المسرحية القصيرة لم تنضج تماماً إلا في هذا القرن لتصبح ظاهرة مسرحية جديدة. أما إذا أردنا الحديث عن مسرحيات (النو) اليابانية القصيرة ذات الأسلوب الرفيع الذي كان

ويتصميم جاد، كل من - ماكس رينهارت في مسرحه «المسرح الصغير» عام (١٩٠٢) وأوجست سترندبرج، في مسرحه «المسرح الخاص» يفتح ذلك المسرحين لكناتب مسرحيين جدد مارسوا تجارب جديدة في كتابة مسرحيات ذات فصل واحد بعمرية متزايدة.

إن نجاح هؤلاء المسرحيين الأوروبيين المقامرين دفع عجلة تطور كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد في جزء آخر من العالم وأعني به الولايات المتحدة حيث اتاحت شعبية «الفودفيل» أو «المسلة كوسيلة ترفيهيه في الربع الأول من القرن العشرين، الفرصة للكتاب المسرحيين لممارسة كتابة - السكيتشات كما كانت تدعى آنذاك بحيث أصبحت تلك السكيتشات سمة لا بد منها في الاعلان عن أية مسرحية أو برنامج مسرحي يعرض على الجمهور. ولقد كتب كل من - جورج كيبلي وجورج كوفمان وحتى برناردشو - مثل هذه المسرحيات لممثلين خاصين أثناء قيامهم بجولاتهم التمثيلية غير أن تزايد أقبال الناس على مشاهدة الافلام السينمائية أربأ لأخص بعد عرض المسرحيات الحوارية (الكلامية) كان سبباً في القضاء على عروض الفودفيل والاسكيتشات.

وفي هذه الفترة وجدت المسرحية ذات الفصل الواحد متنفساً يتمثل بانتماء حركة - المسرح الصغير - هنا وهناك وقد شجعت مئات المسارح المتجمعة أو المسارح للصيغة بحياة الناس، تلك المسارح التي أرسى قواعدها المحترفون وأغروا في المدارس وأنعامات والكنائس، عروض المسرحيات ذات الفصل الواحد وساعدت على انتشارها، كما أن الاحتفالات السنوية لمنح الجوائز إلى أفضل المسرحيات ذات الفصل الواحد، كانت تقام في كثير من المدن والمقاطعات. وابتداءً من عام (١٩١٢) وحتى عام (١٩٢٣) قام البروفيسور - جورج بيرس بيكر - من خلال مشروعه (ورشة ٤٧) بشحن تكنيك كثير من كتاب المسرح وضمهم - يوجين أونيل - في هذا المجال من وسائل الاتصال. انتقلت تلك (الورشة) إلى أماكن مختلفة خلال العشرينيات من هذا القرن وقد ظهر أثرها العميق من خلال فرق مسرحية مختلفة مارست نشاطها بين الأعوام (١٩١٤ - ١٩١٨). كانت تلك الفرق تضم ممثلين متفهمين مثاليين قدموا واحداً وسنتين عرضاً واقعياً ساخراً من المسرحيات ذات الفصل الواحد وستة عروض مسرحية تقليدية كاملة. وعلى الرغم من تورط امريكا في الحرب العالمية الأولى ذلك التورط الذي أدى إلى توقف مؤقت في مجمل النشاطات الدرامية إلا أن تلك النشاطات استجمعت بعد فترة الحرب وهورت من خلال تنظيم موجود في برودواي يعرف باسم «الاتحاد المسرحي» وهو على أية حال تنظيم مسرحي بعيد عن الروح التجارية السائدة. لقد أسس

بعض أعضاء ذلك التنظيم المسرحي فرقة باسم «جماعة المسرح» قدمت خلال الثلاثينات كثيراً من المسرحيات الاجتماعية الهامة يضمها مسرحية مثيرة من فصل واحد بقلم الكاتب - أوديت - إضافة إلى مسرحية الكاتب المعروف - سارويان - تلك المسرحية ذات الأثر البعيد «الرجل ذو القلب في الاعالي». أما الأعضاء الآخرون فقد التحقوا بـ «فرقة الممثلين التحضيرية» التي قدمت مسرحية - ايرون شو - الغنزية التراجيدية «ادفنوا الموتى».

وبعداً عن الرسميات في عام (١٩١٥) انبثقت فرقة من الفنانين والمثقفين كان هدفهم في البداية العمل على تقديم أعمال كتاب المسرح الشباب الذين مارسوا تجارب مسرحية ذات اساليب وأشكال جديدة وبخاصة المسرحيات ذات الفصل الواحد. وفي مسرحهم الصغير القائم على رصيف الميناء قدموا كثيراً من المسرحيات ذات الفصل الواحد المعروفة مثل مسرحية «أشياء تافهة» بقلم - سوزان غلاسبيل - وبلاشترك مع زوجها - جورج كرام - قدموا لها مسرحية «رغبات مكبوتة» وربما كانت مساهمة تلك الفرقة وعلى نحو محسوس تشغل باكتشافهم وتشجيعهم الكاتب الشاب حينذاك - يوجين أونيل - حيث قدمت له الفرقة مسرحياته الأربعة القصيرة عن البحر - الجبيرة، الرحلة الطويلة إلى الوطن، قمر الكاريبي والاتجاه شرقاً إلى كارديف - إضافة إلى مسرحياته المبكرة الطويلة. ومع ذلك فقد أثر المكساد الاقتصادي عام (١٩٢٩) على هذه الفرقة مما اضطرها إلى تصفية أعمالها وتفرق أعضائها.

وبعد الحرب العالمية الثانية كان لارتفاع تكاليف انتاج العروض المسرحية والتكاليف الدرامية التقليدية في المسارح التجارية تأثير في لجوء أصحاب التجارب المسرحية الجديدة إلى المسارح الصغيرة البديلة الرخيصة خارج برودواي. وفي هذه المسارح الصغيرة قدم كثير من المسرحيات ذات الفصل الواحد التي لها صلة بموضوعات سبق أن اعتبرت محظورة في المسارح التقليدية كتعاطي المخدرات والعنف العنصري. ولاشك أن لغة وحرفيات المسرح الطليعي قد أسهمت كثيراً إلى مشاعر رواد المسرح غير أنها أثارت الآخرين منهم عاطفياً وثقافياً. لقد اتاحت المسارح الصغيرة خارج برودواي الفرصة لأولئك المتفرجين لمشاهدة أعمال كتاب المسرحيات ذات الفصل الواحد على مختلف أساليبهم من أمثال - تورنسون وإيلدروتنسي وليامز وإدوارد آلي ويوجين أونيسكو ويري جونز. وأكثر من ذلك فإن الآثارة التي تركتها مثل هذه المسرحيات قد أثرت حتى في مسارح برودواي الرصينة بحيث عرض مزيد من المسرحيات ذات التجارب الجديدة وحتى المسرحيات ذات الفصل الواحد التي تنصف بالتجارية. وهكذا ومن بين هذا الحفص الهائل من الأعمال



الدرامية، استطاعت المسرحيات ذات الفصل الواحد ان تقف على أرض صلبة كشكل هام من اشكال المسرح المعاصر.

ان ماتعنه القصة القصيرة بالنسبة للرواية يشبه تماماً ماتعنه المسرحية ذات الفصل الواحد بالنسبة للمسرحية التقليدية الكاملة، فهي تقتل مثل تلك الصلة ولكنها تختلف اسلوباً وشكلاً من حيث البناء والتكتيك. وفي الوقت الذي لاتعتر فيه القصة الجيدة رواية مكثفة لا يمكن اعتبار المسرحية ذات الفصل الواحد عملاً درامياً مختصراً. والمسرحية ذات الفصل الواحد، ومن خلال التطور الحاصل في حلقة واحدة من الاحداث وليس من خلال سلسلة كبيرة من المواقف يمكن ان تخلق وبالرغم مما فيها من ايجاز واقتصاد في الوسائل والاسلوب، تفرداً صادقاً في تأثيرها الدرامي العام وألوا عاطفياً بالغ القوة حتى وان قدمت أو قرأت في جلسة واحدة تخلو من أي توقف أو استراحة.

ان كاتب المسرحيات ذات الفصل الواحد، وهو يعمل في هذا النطاق الضيق يجب ان يتميز بحسن انتقاء الموضوع الذي يكتب عنه كما يجب الاسراع في اظهار كل العناصر الدرامية من عقدة وشخصيات وديكور وحوار ووضعها في بؤرة حادة من اجل التعبير عن المعنى المركزي للمسرحية - فكرتها.

يتألف الجزء الافتتاحي من المسرحية ذات الفصل الواحد من تقديمه درامية تولد اسلوباً أو اثرها العام وتعطيها مناظرها وتعرض الموقف الذي تصارع فيه شخصوها، كما يحدث في الغالب ان يقدم حدث سلفي (الحدث الذي كان قد تم قبل افتتاح المسرحية وما فيها من احداث مستترة فوق خشبة المسرح) في بداية تلك المسرحية. أما الموقف الدرامي الذي ينطوي على الصراع فاننا نراه ينطور فيما بعد وذلك من خلال الحدث والحوار، بينما نعطي ذروة تلك المسرحية حلاً لتلك الصراع ونقوم الحدث النهائي بوضع خاتمة للمسرحية كلها. ان المسرحية ذات الفصل الواحد، وبسبب حجمها المحدود طبعاً، تحافظ غالباً على ما يدعى بـ «الوحدات الكلاسيكية الثلاثة» - الزمان والمكان والحدث.

ان طبيعة الصراع الموجود في هذه المسرحيات وكثافته يتغيران الى حد كبير اعرف الى ان هذه المتغيرات في حدودها القصوى هي التي تفرد بناء العقدة حيث يشير «مستور المسرح» الذي نادى به - فيرديناند برونسيه - الى مايلي:

«... الدراما تقتل ارادة الانسان في صراعه ضد القوى الخفية أو القوى الطبيعية التي تحد قوتها وتشتت بنائها انها احداثا الذي يرمي حياً فوق خشبة المسرح مكافئاً ضد المصير والقوانين الاجتماعية أو ضد أحد الاحياء من ابناء جنسه أو ضد نفسه، واذا اقتضى الأمر

ضد طموحات ومصالح وتحامل وحماقة وضغينة أولئك الذين يحيطون به».

ولاشك ان الشخصيات التي تدفعها الرغبات الجياشة لتحقيق الحب أو السلطة أو الشهيرة أو السعادة أو الكرامة والمعرفة او تلك الشخصيات التي تحاول الابتعاد عن المعاناة او تجنب الموت المحتوم لابد ان تدخل في صراع مرير مع الآخرين ومع التقاليد الاجتماعية والمصير أو حتى مع انفسهم. ومن الممكن ان يتخذ ذلك الصراع شكلاً من اشكال التصادم بين الرغبات الشابة والقدرات العقلية المختلفة كما هي الحال في مسرحية - برناردشو - «الانسان والقدرة» (نابليون أمام السيدة الضريبة)، أو يكون صراعاً بين حضارتين (الوثنيون والمسيحيون) حيث يبرز ذلك في مسرحية - ايسن - «يقبر المحارب»، أو ربما كان صراعاً بين الانسان والدمار الذي تسببه الكوارث الطبيعية كما في مسرحية - سنج - «الوقرة» والراكبون نحو البحر».

وهناك على اية حال بعض المسرحيات التي يكون الصراع فيها ثانوياً قياساً الى النواحي الدرامية الاخرى وعلى هذا فهي لا تؤكد على العقدة الا قليلاً كما يظهر ذلك في - الدراما الاستاتيكية - لموريس مترلوك المتمثلة في مسرحيته «المتطفل» التي تخلق مناخاً من الخضوع الانساني المأساوي وهو يتقبل فكرة الموت، أو مسرحية - اندرييف - الساخرة جداً «حب الجار» التي تؤكد على حب المجتمع للحدث المثير والعنف والروح التجارية أو مسرحية - و. س. جلبرت - الساخرة «محكمة المحلفين» التي تتابع دوائر العدل. اما مسرحيتا - سيدكاياند - «المناجر» وتشيفوف «عرض زواج» فانها تؤكد ان في المقام الأول على تصوير الشخصيات اكثر من أي شيء آخر، بينما تعرض مسرحيتا - جيرفاني فيرجا - «فرسان رومتيكانا» ولوركا «حب برلميلن ويليسا في الحديقة» اساليب العيش والتفكير في قريتين في ايطاليا وامبانيا على التعاقب.

وعلى الرغم من حدود المسرحية ذات الفصل الواحد من حيث الزمان والمكان، فقد نجح كتاب تلك المسرحيات الذين تنافسوا في استخدام ذلك الشكل الدرامي المفيد في انتاج مسرحيات رائعة على الرغم من صغر حجمها مثل مسرحية «عرض زواج» لتشيفوف ومسرحية «يوم الاحد يكلف خمسة بيزات» الكوميدية الفولكلورية بقلم - جوزيف نيجيل - ومسرحية «ابولوبيللاك» الفلسفية الساخرة بقلم - جيرودو - ومسرحية «عشاء عبد الميلاد الطويل» الاخلاقية الحديثة بقلم - وايلدر - ومسرحية «الراكبون نحو البحر» بقلم - سنج.

## مُوزارت وساليري

### مسرحية شعرية

موروثات شعوب مختلفة في عصور تاريخية مختلفة، فقد عُني الشاعر بتصوير مصائر الأفراد، كما عُني بالتحليل النفسي العميق للنفس البشرية، هذه النفس التي يتحكم بها هوى طامع، غير أنه هوى أنساني مدمر. وهذه الأهواء الفردية المدمرة هي التي قادت أصحابها إلى اقتراف الشر.

يقول البروفسور بتروف إن بوشكين برز في هذه المأساة بوصفه «غيراً عظيماً بالأهواء والشذوات البشرية، واستأذاً رائعاً لخلق الشخصيات ذات الطابع المتضادة، وفناً كبيراً في صياغة التصادمات الدرامية الحادة، كما كشفت هذه الأعمال عن قدرة بوشكين العبقريّة في الغوص بقوة عظيمة إلى أحياء حياة الشعوب الأخرى، وفي تصوير سايكولوجية وإخلاق أي عصر من العصور التاريخية»<sup>(١)</sup>.

ويُفهم من كلام جورج لوكاش وهو يقرن بين الحقائق الحياتية التي يترتب عليها الانقسام بين المصلحة والمسرحية، أنه ضد استهلال بعض الكتاب تحويل القصص القصيرة وحيدة الحدث إلى مشاهد حوارية، ومع ذلك فإن جورج لوكاش يستثني من ذلك مأسى بوشكين الصغيرة.

إن مشاهد بوشكين للمسرحية القصيرة هي مسرحيات كاملة ومصقولة إلى حد التحسان، حيث أن إيجاد مأساة موزارت تسس التركيز المسرحي في المحتوى ووجهة النظر، وهي لا تملك أية علاقة

تتبع مأساة «موزارت وساليري» إلى سلسلة مأسى بوشكين الشعرية التي أطلق عليها القاص اسم «المأسى الصغيرة»، وهي أربع: ١- الفارس البخيل ٢- موزارت وساليري ٣- الضيف الخجيري ٤- احتفال في زمن الوباء.

ولقد أثارت هذه المأسى الصغيرة الحجم، الكبيرة القيمة، اهتمام القاص منذ ظهورها قبل أكثر من قرن ونصف القرن، وما تزال تثير اهتمام النقد المعاصر. وفضلاً عن ذلك، فإن هذه المأسى مكثت معلوماتاً داخل الريبورتوار المسرحي حتى يومنا هذا.

ولقد قرن المختصون بلاد بوشكين ذكر هذه «المأسى الصغيرة» دائماً بذكر أعمال بوشكين الكبيرة، وبخاصة الشعرية منها: «ديجين أو نيجين» (رواية شعرية)، و«ديوريس غودونوف» (دراما شعرية).

ولقد لاحظ المختصون بلاد بوشكين، أن شاعر روسيا الأكبر وظف أعماله الكبيرة لتصوير الأحداث الكبرى ذات الأهمية الخاصة والمصيرية بالنسبة لحياة الشعوب: (صورت «ديوريس غودونوف» الأحداث المصيرية بالنسبة لحياة الشعب الروسي الضومية في الماضي، بينما حثت رواية «ديجين أو نيجين» بتصوير الأحداث الكبرى والمصيرية بالنسبة لحياة الشعب الروسي القومية خلال الفترة التي حاصرها الشاعر نفسه.)

أما في «المأسى الصغيرة» التي استقى الشاعر موضوعاتها من

بالحدث المصري على شكل حوار<sup>(١)</sup>.

في «الفارس البخيل» يكشف بوشكين «بصدق تاريخي كبير عن عصر أواخر القرون الوسطى، وعن أزمة حياة الفروسية التي كانت تجتاز مرحلة انبساطها... كما يكشف عن «سايكولوجية البخل» وعن قوة ووحشية سلطان الذهب الذي يمتلكه الفارس البخيل، إن هذا الفارس البخيل يحكم بالموت على الأرملة وإطفالها، ويتبرأ من ابنه حيث ينزعه تحت رحمة المرايين، بينما يرى كل أمور سعادتته وشرفه ومجده قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالصناديق المليئة بالذهب»<sup>(٢)</sup> أما في «الضيف المجري» فقد جالغ بوشكين «من زاوية جديدة تماماً، الأسطورة الأسبانية القديمة حول الداهر والفاجر دون جوان، وفي هذه المسألة يجري تصوير الاخلاق والتناقض والصيغة المحلية لاسبانيا عصر النهضة تصويراً واضحاً ومبرراً. إن الموت المأساوي الذي انتهت إليه حياة دون جوان، يكشف عن فكرة بوشكين الإنسانية العميقة التي تؤكد على أن الحب الحقيقي يجب أن يكون سامياً»<sup>(٣)</sup>.

يعتبر المشهد المسرحي واحتفال في زمن الوباء ترجمة حارقة لمقطع من قصيدة ورواية كتبها الشاعر الإنجليزي جون ويلسون عام ١٨١٦ ويحسد مضمون هذه المسألة الصغيرة انتصاراً أخلاقياً، وفخراً للروح الإنسانية على الموت. يقول البروفسور د. د. بلاغوي «إن في أغانى ميري يتم التعبير بقوة استثنائية من نقاء وتضاني المشاعر السامية للمرأة. أما تيتيد رئيس الحفل - ولستهم نتيجة من مضى بنشوة الكفاح، وبالرجولة الصلبة التي تتحدى بجمرة فريدة كل مامن شأنه تخليد الإنسان بالموت»<sup>(٤)</sup>.

أما مأساة «موزارت وساليري» التي يأتي تسلسلها الثاني بين المآسي الشعرية الأربع، من حيث زمن تأليفها، فإن صغر حجمها لم يجلب عن الباحثين والناقد عظمة وعمق وسعة الفكرة التي عبرت عنها والحقيقة التي جسدها. في هذه الحدود الضيقة (من حيث الحجم) استطاع بوشكين أن يقابل بين نوعين متباينين من الطابع البشري ذات المواهب الكبيرة.

لمن ناعية، هناك كائنات شقية - حسب كلمات بيلينسكي - لم تبلغ الكمال، إلا أنها تتمتع بمواهب كبيرة، ويفترس نفوسها حب عظيم للفن وهوس بالمجد. ولما كان أمثال هؤلاء يحبون الفن لأجل الفن، فقد ضحوا من أجل هذا الفن بكل حياتهم وسعادتهم، بل

وبكل آمالهم. كما نراهم يقولون بتكرار ذات عجيب على حراسة الفن، ويظهرون استعداداً استثنائياً للتنازل عن حريتهم الشخصية طوال سنين عديدة لفنان ما وذلك لمجرد أن يتوسلوا إليه الاستعداد لأن يكشف لهم عن أسرار فنه. وساليري، في نظر بيلينسكي، كان من هذا النوع من الناس الذين تمتصوا بمواهب حقيقية، وخاصة بعقل رائع وقدرة على الأحساس بعمق وعلى فهم الفن وتقديره. لقد كان ساليري ذكياً لدرجة، وبحسب الموسيقى وفهمها لدرجة مكنته من أن يدرك في الحال أن موزارت عبقري، وأنه هو - ساليري - لاشيء أمامه. لقد كان المجد، الذي استطاع ساليري أن يحققه لنفسه، يمثل السعادة الوحيدة في حياته، وأنه لم يطمح في شيء آخر، وفجأة يرى أمامه موزارت، الذي نعمته ساليري، به - المجدون، والتسكع العاطل.

أما موزارت فيبدو - من وجهة نظر بيلينسكي - بسيطاً ومرحاً وظريفاً، وبلا أدنى مطلب يطرحها على الحياة. وبوصفه عبقرياً فإنه لم يتبه - بسبب سلامة طويته - إلى عظمت الشخصية، لوقل لم ير فيها ما يلفت النظر بخاصة.

وتبلغ مقابلة بوشكين بين النمطين البشريين المتعارضين، ذرونها عندما يصطحب موزارت معه - وهو في طريقه إلى ساليري - حازف الكهان الأعمى، ويطلب إليه أن يعزف شيئاً من موزارت. أما ساليري فقد أخرجه الغضب عن طوره، ذلك أنه رأى في ذلك تدنيّاً للفن المسامي، وأما موزارت فقد كان غارقاً في الضحك مثل طفل حابت. بعد ذلك يعزف موزارت لساليري القطعة القدسية التي ألفها في إحدى الليالي التي هجره فيها النوم. وبعد أن يجثف ساليري بعصده: «أنت، يا موزارت، إله، خير أنك لم تعرف ذلك / أنا أعرف، أنا!»

يحييه موزارت بفتور ساذج:

«م - م: حقاً؟ لربما... / خير أن الوحي خافية...»

لقد صور بوشكين بشخص موزارت نموذج المبقرة المحقة البعيدة عن أي تكلف أو تصنع، والتي تظهر بلا قسر، ودون أي اعتبار للتصنع، ودون أدنى إحساس بمظمتها الخاصة. وهذا النوع من المبقريات يقضي على نفوس ذوي المواهب من أمثال ساليري. لاشك أن ساليري - والبول لبيلينسكي - من حيث العقل والوعي، أسمر كثيراً من موزارت، غير أنه أدنى منه كثيراً لو نظرنا إليها من زاوية القوة الإبداعية البعيدة كل البعد عن

التكلف . . . ولهذا السبب بالذات كان عما يشير ساليري في موزارت بل درجة اكبر ، بساطته وجمزه عن تقييم نفسه . ساليري لا يحمّد موزارت لانه أسس منه في مدارج الفن ، لقد كان بإمكان ساليري أن يتحمل تفوقه بكرامة ، بل يحمّده لانه لاشيء أمام موزارت ، ولأن موزارت جعري ، والموهوب أمام العجري - لاشيء . هذا

### موزارت وساليري

#### المشهد الاول

(غرفة)

ساليري :

الكل يقول : لاهقيقة على وجه الارض .  
غير أن الحقيقة مفقودة حتى في السماء .  
وكل هذا ، بالنسبة لي . واضح وضوح السلم الموسيقي البسيط .  
ولدت ، ومعني ولّد حتي للفن .  
وعندما كنت صبياً ، وكان الأرغن  
يدوي عاليا في كنيسةنا القديمة ،  
كنت أصغي وأصيح السمع  
- وانهمرت الدموع العذبة من عيني .  
انصرفت عن عبث الصبا مبكراً .  
أما العلوم الغربية على فن الموسيقى ، فقد كانت  
كرسة على نفسي . لقد تيرأت منها  
بعتاد وخطرة بينما عكفت على  
الموسيقى وحدها . صعبة هي الخطوة الاولى  
وموحش هو الطريق الاول . لقد تجاوزتُ  
كل المصائب المبكرة ، وجعلت من المهنة  
القاعدة التي يتصب فوقها الفن . لقد اصبحت صانعاً : فمُنحتُ  
أصابعي

الرونة الطيبة والتامة .

كما منحت اخي الدقة . وبينما اعملت الاصوات  
تأملت الموسيقى ، تأمل الجوارح للحظة . لقد وثقت  
بالهارموني وثوقي بعلم الجبر . عند ذلك  
فقط نجرات ، وقد تضلّعت بالعلم ،  
ان استسلم لتعليم أحلام الابداع .

السبب قرر بعزم أن يدمس له السم .

لقد بنى بوشكين موضوع مسرحيته هذه على اشاعات قوية  
تتحدث عن موت موزارت (١٧٩١) مسموماً من قبل الموسيقي  
انطونيو ساليري الذي توفي عام ١٨٢٥ ، والذي قيل إنه اعترف  
وهو على فراش الموت بمسؤوليته عن موت موزارت مسموماً .

بدأت أبداع ، ولكن بصمت ، ولكن سرّاً ،  
دون أن أجرو على أن أحلم بالمجد .  
وفي حالات كثيرة ، بعد أن خلوت مع نفسي  
في صومعة ، يومين ، بل ثلاثة أيام ، ناسياً  
النوم والطعام معاً ، ومتنوّقاً حماسة  
ودموع الالهام ، اقدمت على حرق أهالي  
ودافيت برود كيف كانت أفكارني  
والاصوات التي ابتدعتها ، تخفي  
متأججة وسط غلالة خفيفة من الدخان .  
ماذا أقول ؟ عندما ظهر كسليوك<sup>(١)</sup>  
وكشف لنا عن الأسرار الجديدة  
(الأسرار العميقة الساحرة)  
الم اطرح جانباً كل ما عرفت سابقاً ،  
وكل ما خصصته بحيي ، وكل ما أوليته  
حرارة نقفي ، ثم الم أخض ، بكل تصميم ،  
أثره ، بلا أدنى تضرع ، شأن شأن ذلك  
الذي ضل الطريق ، فعمل بنصيحة أول  
مستطرق ، فسار في طريق آخر مغاير ؟  
ويفضل المثابرة الشديدة والقوية  
حققت ، أخيراً في الميدان الرحب للفن  
مستوى رفيعاً . وابتسم لي المجد ، وفي  
قلوب الناس وجدت تجاوباً مع ابداعاتي .  
لقد كنت سميداً : وفتحت ، ببلوه ،  
بإبداعي ، وينجاحي ، وبجلتي ، كما فتحت  
كذلك بأعمال ونجاحات أصدقائي  
ورفاقي في ميدان الفن المدهش .  
كلا ! لم أعرف في السابق للحد معنى  
أوه ، ايلاً : - حتى ولا عندما استطاع  
يتشيني<sup>(٢)</sup> أن يسحر أسباع الباريسين

البرابرة، ولا حتى عندما سمعت لأول مرة  
الاصوات الاولى من افيجينيا.<sup>(٤٩)</sup>

من كان يجرؤ على القول بأن سالييري الأبى  
كان يوماً ما جسوداً وضيقاً،

وافعى، يطؤها الناس بأقدامهم،

وتفخهم، بياس، الرمل والتراب حية؟

لا أحد! . . أما الآن - واعترف بنفسى - أنى

الآن حسود. أنى اشعر بالحسد، واحسد

بقوة، وبألم. - أينها السقاء؟

أين هي العدالة عندما يمنع الموهبة

المقدسة، عندما تمنح العبقرية الخالدة

- لامكافة لحب مناجج، لتفان،

لجهود مضنية، لمواظبة، لابتهاالات

- بل لتبوير عقل عيون، بل عقل

متسكع عاطل؟ أوه موزارت، موزارت! (يدخل موزارت):

أها، ها أنت ترانى! لقد قررت أن اغاضك بنكتة غريبة.

سالييري:

أنت هنا - منذ متى؟

موزارت:

الآن توجهت اليك.

ومعى ما أريد عرضه عليك.

غير أنى سمعت فجأة، وأنا أمر أمام الحانة، صوت كيان. . كلا،

أيها الصديق. سالييري! فانت لم تسمع. قط شيئاً بهذا

السخف. . . عازف كيان أعمى يعزف في حانة <sup>(٤٥)</sup> ~~صوت كيان~~

شيء لا يصدق! لم أحتمل، لقد جئت بك بعازف الكيان، من أجل أن

يعرض عليك فته. أدخل!

(يدخل شيخ أعمى يحمل آلة كيان) اعزف لنا شيئاً لموزارت!

(يعزف الأعمى آرياً من دون جوان. موزارت يغرب في

الضحك.)

سالييري:

وتستطيع أن تضحك؟

موزارت:

آخ، سالييري!

أحساً أنك لا تشاركنى ضحكى؟

سالييري:

لا أرى ما يضحك، عندما يأتي دقان ردى ويلطخ لي مادنوا

روفاثيل، لأرى ما يضحك، عندما يدنس مشموء نافته، اليكيري.

بمعازضته هجائياً<sup>(٤٦)</sup> انصرف، أيها الشيخ.

موزارت:

انتظر: خذ،

واشرب بها نخب صمغى.

(يخرج الشيخ)

أنت، الآن، يا سالييري منحرف المزاج. سأتى اليك في وقت

آخر.

سالييري:

مالذي جئتني به؟

موزارت

لاشيء. - أبدأ، أمر نافته منذ مدة لازمني

ليلاً أرق شديد أوهقني

فطافت في غيالي فكرتان أو ثلاث أفكار

جلست اليوم وسجلتها مسودة ساورتني رغبة

سباع رايك حولها أما الآن فلست

متفرغاً لي

سالييري

آخ موزارت موزارت

منى كنت منشغلاً دونك؟ إجلس

هأنا أصغى

موزارت

(ياخذ مفهده خلف البيانو)

تصور. . أيا كان

على كل، لكن أنا - أحدث سناً من الآن

عاشقاً - لا بقوة بل قليلاً - مع فتاة حسناء

أومع صديق، ولنقل معك

أنا مرح. . وفجأة شبح من اشباح القبور

ظلام مقابضى، أوشيء من هذا

على كل اسمع

(يعزف)

سالييري

أنت جئتني بهذا

واستطعت التوقف في الحانة

والاصغاء الى عازف الكيان الأعمى بالمهي

أنت ياموزارت تبهض نفسك حقها

موزارت



موزارت

اعترف

إن توبلتي تثير قلبي

سالييري

وهل تؤلف موسيقى جنازته (١٦) منذ متى؟

موزارت

منذ زمن ثلاثة أسابيع غير أنها صدقة عجيبة ألم أحدثك بشأنها؟

سالييري

أبدأ

موزارت

أذن اصغ

قبل ثلاثة أسابيع عدت إلى داري

متأخراً. قيل لي أن أحدهم

سأل عني. ماذا يريد - لأعدي

بقيت أفكر طوال الليل ترى من عصاه يكون؟

وماذا يريد مني وفي اليوم التالي مر بداري

سأل عني الرجل في غيابي أيضاً

وفي اليوم الثالث كنت أعابث

صغيري في ساحة الدار. نادوني

فخرجت كان هناك رجل مجلل بالسواد،

طلب مني بعد أن حباني باحترام،

أن أكتب له موسيقى صلاة الجناز واختفى.

جلست في الحال، وشرعت بالتأليف

ومنذ ذلك الحين لم يزورني ذلك الرجل المجلل بالسواد.

أما أنا فسعيد لذلك، ذلك أن من دواعي

أسفي أن الفارق عملي، رغم أن قطعة

الجنائز - جاهزة تماماً!

غير أنني خلال هذا الوقت...

سالييري:

ماذا؟

موزارت:

يشق علي جداً أن اعترف بذلك.

سالييري:

بماذا؟

موزارت

لم يترك لي الإنسان المجلل بالسواد طمعا

للراحة، لا ليلاً ولا نهاراً. إنه يلاحقني

حيثما ذهبت، مثل ظلي. خذ الآن مثلاً

أنه يجئ لي أنه يشاركنا الجلوس

وراء هذه الحائفة.

سالييري:

كفى! أي خوف طفولي هذا؟

ادفع عنك هذه الفكرة النافهة. بومارشيه

قال لي يوماً! «اسمع، أيها الأخ سالييري،

إذا ما ساورتك أفكار سوداء،

فيادر إلى غض زجاجة شميانيا،

أو أنصحك بأعادة قراءة (زواج فيجارو)».

موزارت:

أجل! لقد كان بومارشيه صديقاً لك.

وانت بالذات الفت «تاراه» (١٧) خصيصاً له.

لقد كانت شيئاً عظيماً. لقد كان هناك موتيف واحد.

الجا إلى ترديده، عندما يكون سعيداً...

لا لا لا... أخ، هل صحيح، سالييري،

أن بومارشيه دس السم لشخص ما؟

سالييري:

لا أظن: لقد كان أصغر

من أن يصلح لمثل هذه الحرفة.

موزارت:

حقاً إنه عبقري.

مثلك ومثلي. أما عبقري وشريـ

شيطان لا يجتمعان. اليس كذلك؟

سالييري:

هل تظن ذلك؟

(يرمي السم في كأس موزارت)

هيا، اشرب.

موزارت:

في صحنك

أيها الصديق، ونخب اتحاد نخلص،

يربط بين موزارت وسالييري،

ابني الهارموني.

(يشرب)

سالييري:

مهلاً،

مهلاً، مهلاً!... أنت شربت!... من دوي؟

موزارت.

(يرمي القوطة على المائدة)

كفى، أنا شعبان.

(يتوجه نحو البيانو)

اصغ، ساليري،

هذه هي قطعتي الجنائزية

(يعزف)

ساليري:

هذه التمدوح

أسكنها لأول مرة: انها مؤلمة ومرعبة،

كما لو أنني أنحزت واجباً ثقيلًا،

كما لو أن مريضاً قطع من جسمي

عضواً مريضاً! أيا الصديق موزارت،

لا تلتفت الى هذه التمدوح... واصل العزف،

أسرع وأملأ روحي بالانغام...

موزارت:

لو أن الناس جميعاً استطاعوا ان يتحمسوا

المارموني بهذه الطريقة! ولكن كلا: لو حصل ذلك

لما كان بإمكان العالم أن يوجد، ولما كان هناك

هوامش

١ - انظر: م. م. بتروفس، بوشكين (حياته وأدبه)، ترجمة: الدكتور جبريل نصيف التكرمني، منشورات وزارة الثقافة والأعلام - الجمهورية العراقية، ١٩٨١، ص ١٠٦

٢ - انظر: جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة: الدكتور صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨، ص ١٢١

٣ - انظر: م. م. بتروفس، بوشكين (حياته وأدبه) ص ١٠٨

٤ - المصدر السابق نفسه

٥ - انظر: أي. م. بوشكين - بحث كتبه البرولسور بلاغوي ونشر ضمن كتاب: تاريخ الأدب الروسي الكلاسيكي في القرن التاسع عشر، تأليف: أي. ه. سرغولوف، المجلد الأول، الطبعة الثانية، دار نشر جامعة موسكو ١٩٦٥، ص ٥٨٨ (بالروسية)

٦ - كليوك، موسيقار فرنسي، حظيت موسيقاه بأعجاب وتقدير الباترسون خلال

من ينظر نفسه لتأمين حاجات الحياة اليومية.

ولأوقف الجميع انفسهم للفن الطليق.

قليلون هم أمثالنا، نحن معشر السعداء العاطلين،

المستخفين بالمنفعة المبتذلة،

وكهنا ما هورائع حب.

ليس كذلك؟ غير أنني مريض الآن،

شيء ما ينقل علي، سأذهب، وسأنام.

وداعاً!

ساليري:

الى اللقاء

(لوحده)

سيكون نومك

طويلاً، يا موزارت! ولكن أيمكن أن يكون محققاً،

فلا أكون عبقرياً؟ عبقرى وشهير

شيثان لا يجتمعان. هراء:

وبوناروتي؟ أم انها حكاية

دهماء بليدة وجاهلة - وأنه لم يكن

قاتلاً، مبدع الفاتيكان؟

النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

٧ - ميتشي، موسيقار إيطالي (١٧٧٨ - ١٨٠٠)، عمل في باريس خلال الفترة (١٧٧٦ - ١٧٨٩) ولقيت أوبرا درولاند وغيرها من أعماله الموسيقية، نجاحاً

كبيراً، الأمر الذي أدى الى انقسام الجمهور الباريس الى فريقين، فريق يناصر كليوك، والأخر يتحمس الى ميتشي.

٨ - الإشارة هنا الى أوبرا دافيجينا في أوليس - من تأليف كليوك.

٩ - أوبرا أفعه كيرينشو من الفصل الثالث في أوبرا موزارت «زواج فيجارو» المستوحاة من مسرحية بومارشيه المعروفة: «زواج فيجارو».

١٠ - أغلب الظن ان البيكوري هو أداتي البيكوري مؤلف الكوبيد بالالغية.

١١ - REQUIEM.

١٢ - تارار. أوبرا من تأليف ساليري. والكلمات لبومارشيه.

١٣ - بوناروتي - ميخائيل الجبل. أصبح انه قتل موبله المجلس أمامه وذلك من أجل تصوير موت السيد المسيح تصويراً حقيقياً.



## «يوم الأحد يكلف خمس بيزات»

### الشخصيات

فيديل : شاب يحب بيرتا

بيرتا

سالومي مولينا

صديقتا بيرتا

تونيا

سليستا

وفضلًا عما كانت تكتبه من مسرحيات مختلفة، فقد مارست - خوزفينا - كتابة الشعر والقصص القصيرة ورواية طويلة واحدة. أما مسرحية «يوم الأحد يكلف خمس بيزات» فهي مسرحية كوميدية جميلة تتمتع بصور فولكلورية مكسيكية تحكي عادات ومشاعر الناس شمال المكسيك وتدور حول قانون مكسيكي قديم يوضح أن المرأة التي تتبر شجاراً في يوم الأحد يحكم عليها بفرامة مقدارها خمس بيزات<sup>(١)</sup>. في هذه المسرحية يظهر حب الناس للألوان الزاهية واحترام العقيدة الدينية وبعض الأشياء الممتعة مثل مصارعة الديكة مع ميل لارتداء الملابس التي تجلب نظر كل من يشاهد مثل هذه المسرحيات.

خوزفينا، الكاتبة المبدعة في الفولكلور المكسيكي، ولدت عام (١٩١١) في شمال المكسيك من أبوين ميسوري الحال. كانت أمها عازفة على آلة الكيان، وقد هيأت لها تعليماً مناسباً حيث تخرجت في جامعة - نورث كارولاينا بعد دراسة فن الكتابة للمسرح. كتبت - خوزفينا نكلي - خلال وجودها في هذه الجامعة مسرحية «يوم الأحد يكلف خمس بيزات» وأربع مسرحيات أخرى ذات فصل واحد ومسرحيتين كاملتين ذات فصول متعددة وقد ظهرت لها كذلك مسرحيتان لها صلة بالثورة المكسيكية عام (١٩١٤) وهما «هذه هي الفيللا» و«زوجة المحارب».

الزمن - الوقت الحاضر - بعد ظهر يوم الأحد

النظر - ساحة محاطة بالبيوت في مدينة - لاس كواترو ميلباس - في شمال المكسيك. على يسار الساحة يقع بيت - تونيا - بشرفته الصغيرة المظلة على المدخل، وفي الخلف جدار قطع إلى نصفين براحة. يقع بيت - بيرتا - إلى اليسار يزهبهونافذته ذات المزلج. وعلى اليمين يوجد زقاق ضيق يتدلى من فوقه فانوس حديدية وهذا الزقاق يشكل المخرج الوحيد إلى المدينة. أما إلى اليمين فيقع بيت - سالوميه - طلاء بيت تونيا - وردي اللون ولون طلاء بيت - سالوميه - أزرق بينما رصيت بيرتا - أن يكون طلاء بيتها اصفر لايسر الناظر. تزود البيوت الثلاثة بما تحتاجه من ماء من البئر الكائنة في يسار الوسط.

الوقت عصر يوم الأحد حيث ينعم الناس من ذوي الرصانة بقبولمة مابعد الظهر. لكن - فيديل دويران - وهو يظهر من خلال الزقاق كان يحمل بيده قبة الفش وشعر رأسه ملتصق بفعل الماء ويظن أنه في غاية الوسامة وبخاصة عندما يقف ليخرج امرأة من جيبه ليعقد منديل رقبته. . . منديل أرجواني اتفق تزيينه يقع برتقالية. كان يتهاوى باستحياء ثم يستدير مع تكشيرة واسعة ترسم على وجهه.

تفتح - بيرتا - الباب، فتاة جميلة ولكنها، وبالألف، ذات مزاج حاد ربا كان يسبب شعرها الأحمر. كانت ترتدي بدلة قطنية انيقة وحذاء تنس أزرق اللون. كانت يداها مرتكزتين على وركبها أثناء وقوفها وهي تحدث في - فيديل -

بيرتا: أوه - أنه انت اذن!

فيديل (يتنسم لها): مساء جميل لك يا بيرتا.

بيرتا (تتهق): أنه مساء جميل جداً، لكن الحظي يضايقوني في مثل هذه الساعة من اليوم.

فيديل (في حيرة): لماذا يا بيرتا؟ هل انت غاضبة علي؟

بيرتا (تخاطب السياه): أنه يال أن كنت غاضبة عليه أيها القديسون في السياه هل هو معدوم الذاكرة إلى هذا الحد؟

فيديل (متدهش): ماذا فعلت يا بيرتا؟

بيرتا (بسخرة): لاشي يا فيديل، لاشي وتلك هي المشكلة لكنك اذا جئت إلى هذا البيت ثانية فسوف اريك راحة يدي هذه كما اربا لك الآن (تصفعه ثم تدخل البيت وتصفق الباب وراءها).

فيديل (يقرب الباب بفتح): افتحي الباب يا بيرتا، افتحي الباب! يجب ان تحدث اليك!

(من الجهة الاخرى، يفتح باب سالوميه فتخرج ويدها ابريق ماء ثم تذهب إلى البئر فتسحب منه الماء. تبلغ الثامنة والعشرين من

العمر وقد تركتها السنوات الطويلة وهي تبحث عن زوج، سليطة اللسان).

سالوميه: هذا الشارع يقترض فيه الهدوء.

فيديل (بكره): اهتمي بشؤونك الخاصة يا سالوميه وسوف أهتم بشؤني. (استأنف قرع الباب ثم اخذ ينفخ كعزى صغيرة تبحث عن امها) بيرتا! بيرتا!

بيرتا (تفتح الباب ثانية): لا اريد ان اسمع هذا الضجيج الا تعرف انه عصر يوم الأحد؟ أليس عندك اعتبارات للناس المحترمين الذين يريدون النوم؟

فيديل: وأنت الا تفكرين بأية اعتبارات نحو؟

بيرتا: اكثر من واحد، ولكنها ليست حسنة على اية حال.

سالوميه: يمكن ان ادعو هذا شجاراً بين عشاق!

بيرتا: حقاً! (تحدث في فيديل)، أما انا فادعوه صفقة رجل شرير.

فيديل (بيأس): ولكن ماذا فعلت؟

سالوميه: كانت تحبه امس وسوف تحبه غداً.

بيرتا (تتجهم نحو سالوميه): حسلي، لو احببته غداً، ان افقد لساني، نعم وعيني واظني ايضاً.

فيديل (يبرها جانياً): اسالك يا بيرتا امن الانصاف ان تنسم امرأة إلى رجل في يوم وتصفع وجهه في يوم آخر؟ وهل هي الطريقة التي تعامل بها الزوجة الموعودة زوج المستقبل؟

سالوميه (تنسم وتغمر له): يمكنك ان تجد لنفسك حروماً اخرى.

بيرتا (بغضب): لسنا بحاجة إلى تصالحك يا سالوميه مولينا، انك تدسين انك الطويل في شؤون كل الناس.

سالوميه (تلتصع عيناها): وهل هي اهانة في؟ في؟

بيرتا: ومن انت لتكوني فوق مستوى الاحاثات؟

سالوميه: لن ابقي لاسمع مثل هذه الكلمات!

بيرتا: وهل سالتك أن تتركي راحة البال في بيتك؟

سالوميه: (إلى فيديل): انها لا تصنع حتى بالادب المادي. سوف انصرف!

بيرتا: سترتاح في غيابك كثيراً.

سالوميه: لو لم يكن هذا اليوم هو يوم الأحد لصفعتك على وجهك.

بيرتا (تويخها بسخرة): سالوميه مولينا العظيمة تخشى غرامة يوم الأحد.

فيديل (يحاول ابداء المساعدة): يمكنكك الشجار غدا حيث لا تفرض الغرامات في ايام الاسبوع الاخرى.

سالومي : لا تدخل في هذا النقاش يا فيديل ديوران .

فيديل : اذا لم تركبنا فلن احرف سبب غضب - بيرتا - علي 'يقفز نحوها' هيا ، انصرفي !

سالومي : (تقفز الى الخلف ثم ترفع رأسها فجأة) حسن ، ولكن سيأتي اليوم الذي ترتاح فيه لوجودي (تدخل الى بيتها غاضبة) .

فيديل (يتجه نحو بيرتا) : والان يا بيرتا .

بيرتا (تصاطعه) : اما انت يا ديكي الجميل فاذهب لتلعب دور المضارب امام - سيلستينا غارسيا - ولا شك فهي ستعجب بك اكثر مني .

فيديل (وهو يضع يده على لحيته كمن يشعر بالاثم) : اذن هذا هو السبب .

بيرتا (في رواق بيتها) : هذا كل مافي الامر ، وهو يكفي . لقد رأيتك مرتين تتجول حول الساحة بصحبة - سيلستينا - الليلة الماضية عندما كنت اجلس على احدى المساطب هناك (تدخل في بيتها) . فيديل (يتحدث من خلال الباب المفتوح) : كان لقاء ذلك عمل لاخير .

بيرتا (تدخل ويدها مكنته ثم تبدأ بكس الرواق) : هاء اهلك ان تذكر مثل هذه العبارات . ان صديقاتي يرددن في سرهن وسكينة بيرتا وبمثل هذا القلب الرقيق ، اتضمن انني بلا كرامة ؟ فيديل : ولكنك لم تفهمي شيئاً . . . .

بيرتا : انا افهم ما يكفي لادراك ان كل شيء قد انتهى بيننا .

فيديل : بيرتا ! لا تقولي ذلك انني احبك يا بيرتا .

بيرتا : هذا مجرد قول ومع ذلك فانت تغير عينيك نحو اية صغيرة هابرة .

فيديل : سيلستينا هي ابنة - دون نيمفو غارسيا .

بيرتا : سوف تكون ابنة كبير البلد رغماً عني . وعندما تنزوجه سوف تمنحك مهراً عالياً ولن يحتاج الامر الى محاولة فيديل ديوران نقش ابواب الدور وزخرفتها .

فيديل (وقد جرحت كرامته) : محاولة ؟ ولكني قمت بالنقوش كلها ، ألم اعمل يا بين جديدين للصالحون ؟

بيرتا : إيه ، يا بين صغيران . . . لا يريان الى اكثر من ذلك . . . . (تتحرك اطراف اصابعها) وبالتأكيد ، لم يكن بابا الكنيسة الكبيرين من عملك على أية حال .

فيديل : ولأي سبب آخر كما تظنين كان حديثي مع سيلستينا ؟

بيرتا (توقف عن التنظيف) : أي أسلوب جديد من الاذهار هذا ؟ فيديل : وهذا هو سبب مجيئي للتحدث اليك . اجلسي معي هنا على العتبة قليلاً .

بيرتا (تفاجأ بهذا التصرف اللااخلاقي) : لنجعل - سالومي وتونيا - نقولان انني فتاة حرة ونفتر الى اللياقة ؟

فيديل (يفتح ما بين اصابعه) : للحظة صغيرة فقط لن يشاهدنا شيئاً . بيرتا (تجلس) : اسرع في كلامك ، واحد ، اثنان ، ثلاثة .

فيديل : لملك لاتعلمين ان مدينة - توبوغراندا - التي لا تبعد اكثر من ثلاثين كيلومتراً من هنا بصدد انشاء احدى البنايات الخيرية . بيرتا (تشهق) : العالم كله يعرف ذلك .

فيديل : ولكن هل تعلمين ان - دون نيمفو - يقدم النقود سراً لانشاء تلك البناية ؟ بيرتا : لماذا ؟

فيديل : لقد قطع على نفسه عهداً بان يقدم النقود الى بلدية مدينة - توبوغراندا اذا ربح ديكه النزال في مصارعة الديكة . ولقد ربح الديك ذلك النزال وعلى هذا فهو الان يساهم في البناية .

بيرتا (لم تزل غير مقتنعة) : وكيف عرفت هذا ؟ ترى هل ان - دون نيمفو - اسخ عليك رعايتك كآبى له فجأة فكشف لك اسراره ؟ فيديل : حدث في الليلة الماضية ان ذكرت - سيلستينا - هذا الامر ،

وبقيل من المراوغة والتلملق استطعت معرفة القصة كلها .

بيرتا : اذن هذا هو ما كنت تتحدث به انشاء تجوالك في الساحة ؟ (تقف) لا بد انك خلقت كثيراً للحصول على هذه المعلومات منها . فيديل (يقف) : الامتدركين ما يعني كل هذا ؟ سوف يحتاجون الى

من يقوم بالنقوش على الابواب الجديدة . (يتخذ موقفاً يدل على الهجة متوقفاً منها ان تقول ولكن كم هو مدعش يا فيديل !)

بيرتا (وهي تترك جيداً ماكان يتوقعه - فيديل - تنبج بوجهها عنه بسرعة بعد ان اخفت يدها انشامة على شفتيها وهي تتحدث بتطلع بري) : انني اتساءل عن سيخناهم - دون نيمفو - ؟ (ويشرح لاكتشاف مايمكن ان يكون سراً) ربما اختار الاخوة -

أوغوا - من مدينة - مونتيري .

فيديل (بمجهل) : ربما يقع اختياره علي .

بيرتا : انت ؟ هذا !

فيديل : ولم لا ؟ الست افضل نقاش على الخشب في هذا الوادي ؟ بيرتا : هذا مايقوله انت .

فيديل : سوف يستغرق نقش الابواب ثلاث سنوات وسوف يدفع لي اجره اسبوعية . سيكون هناك ما يكفي لشراء جهاز عرسنا وما يحتاجه البيت من قطع اثاث اخرى .

بيرتا : وهل اخترت - سيلستينا - بكل ذلك ؟

فيديل : كلا بالطبع ، ايمكن ان تساعد فتاة على شراء جهاز عرس لفتاة اخرى ؟ ان هذا هو السبب الذي جعلت فيه الامر يبدو وكأنني

اهتم بها (يبدو مسروراً جداً بفطنته).

بيرتا: لقد تعدى نجاحك حد الكمال، ففي هذا اليوم سوف تعرف الدنيا كلها ان - سيلستينا - قد نجحت في الاستحواذ على حبيب - بيرتا -

فيديل: ولكن الدنيا كلها تعرف ان - فيديل ديوران - الذي هو أنا شخصياً، سوف يفتح تلك الابواب لشكري جهاز العرس وبيتاً لبيرتها، مليكتي.

بيرتا: بالضبط. الدنيا كلها لاتعرف هذا الشيء العظيم... (تفجر ضحكاً عليه). ولا أنا!

فيديل: وهل ترتابين فيما اقول يا جوهرة حياتي؟  
بيرتا: هل يرتاب الأرنب من الالف؟ وهل ترتاب الشجرة من البرق؟ وهل اشك في انك تردد اكبر الاكافيب؟ لاتتحدث معي حول الذكاء لانني اصلق ماتراه عيناوي. لقد شاهدتك تنزل بها الليلة الماضية كما شاهدتك الدنيا كلها.

فيديل (وقد بدأ يغضب): اذن هكذا تلقين بي، انا زوجك المرتقب.

بيرتا: كما لو انك بتعلب جائع.

فيديل: دعني اتحدث اليك بصراحة يا صغيرتي، بما اننا سوف نتزوج فليس هناك مايدعوني للدخول الى الدير.

بيرتا: ومن قال لك اننا مستزوج.

فيديل (يتراجع الى الخلف): ولكن لماذا؟. انا قلت ذلك.

بيرتا: هل انا كلبة تتعقب افيالك؟ وهل ينبغي لي ان اذهن لكل رغبائك؟

فيديل (بقوة): انت زوجة المستقبل بالنسبة لي.

بيرتا (تفهمه): انا حقاً؟

فيديل: لقد وافقت امك، وتحدث امي بالامر ثم قرأ الاعلان عن زواجنا في الكنيسة (بعقد زراعيه) يارتياح).

بيرتا (تصرخ): افضل الموت من غير اطفال على الزواج بشخص مثلك.

فيديل (يصرخ بصوت اعلى): سوف نتزوج في غضون شهر واحد.

بيرتا: فلتعفن يدي هذه في ذراعي هذا لو وافقت على قسيمة الزواج.

فيديل: اتقولين انك لن تتزوجيني؟

بيرتا: اقولها بصل فمي. وطاب يومك، (تدخل البيت وتصفق الباب وراءها ثم تفتحها فجأة وتطل منها). قل هذا الشيء الى تلك الغارة ذات الانوف الاربعة - سيلستينا (تصفق الباب ثانياً).

(يضع فيديل قبعة على رأسه ثم يتجه نحو الزقاق في طريقه الى بيت - تونيا - يصرع الباب ومن ثم يعبر الزقاق ليطلق باب - سالوميه. تخرج الفتاتان بعد فترة وجيزة كانت تونيا أصغر سناً وحجياً من - سالوميه وبيرتها - وتحمعن على نحو يهت على الضيق).

سالوميه: مامنى هذه الضجة؟  
تونيا: ماخبر؟

فيديل: دعونكما لتكونا شاهدين على ماأقول. حسن ان يدركني الموت قبل ان يراي احد في هذا الشارع ثانية.

(يثبت قبعة بقوة اكثر على رأسه ويقدّر مااستجمع من كرامة سار خلال الزقاق. كانت الفتاتان تحدقان خلفه ثم تحدقان في باب - بيرتا - ومن ثم في وجه احداهن الاخرى. هزت كل واحدة منهما كتفها وياتفق سارتا نحو باب - بيرتا - وبدأتا الطريق).

سالوميه: بيرتا!

تونيا: بيرتا، اخبرني!

بيرتا (تخرج ويوضح محاول منع نفسها من البكاء)

سالوميه: هل فقد ذلك الحبيب الاحق صوابه؟

تونيا: ماذا حدث؟

بيرتا (تبكي بعد): ان هذا اليوم اشد على سواداً من جناح الخراب،

اوه، سالوميه!

(تسرمي ذراعيها حول رقبة الفتاة وتبدأ بالموسيل. تحلق تونيا وسالوميه في احداهن الاخرى ثم اخذت تونيا تريت على كتف بيرتا).

تونيا: هل تشاجرت مع - فيديل؟

سالوميه: بالطبع تشاجرت معه. ان اي مغفل يمكنه ملاحظة ذلك.

بيرتا: لن يعود، ابداً!

تونيا (تخاطب سالوميه): هل قالت له اي شيء عن سيلستينا؟

سالوميه (تخاطب بيرتا): كان عليك ان تحظي لسانك في فمك.

بيرتا: لكل فتاة كرامة، ولن تستطيع اية - سيلستينا - اخذه مني.

تونيا: ولكن هل اخذته منك حقاً؟

بيرتا (الى تونيا بغضب): اخبرني من وجهي!

سالوميه: ان افضل مايمكنك القيام به هو سؤاله للرجوع اليك.

تونيا (تشير نحو الزقاق): سوف اذهب لاستدعائه.

بيرتا (تثبت بها): شئت قدمي لو طلبت اليه المودة، لانه

سيدكرني انني اضطررت مرة للتوسل اليه ان يتزوجني (تبدأ

بالموسيل ثانية) وهو الآن على وشك الزواج من - سيلستينا - (بدأت

توتيا (في البكاء معها)

توتيا: لاهليك، فهناك رجال آخرون غيره.

بيرتا: ولكن قلبي متعلق به! ان حياتي تنحطم.

سالوميه (مستغرقة في التفكير): لوجئنا به دون ان يعلم ان بيرتا

هي التي ارسلت في طلبه... (كانت تجلس على حافة البئر).

توتيا: المعجزات تحدث في الكنيسة فقط.

سالوميه (تمسك بركبتها ثم تبدأ بالتأرجح الى الامام والى الخلف):

ماذا ستقوله له؟ ماذا ستقول؟

توتيا: حذار يا سالوميه والا سقطت في البئر، وعند ذاك فسوف

تدخل في حداثه لا يمكن معه ان تزوج - بيرتا - من فيديل.

سالوميه (تشير باصابعها): ان بإمكانك السقوط في البئر يا - بيرتا -

لان ذلك الشيء بعيد اليك.

بيرتا (بقوة): لا يمكن ان القي بغشي في البئر لأغرق من اجل اي

انسان حتى ولو كان - فيديل - نفسه.

توتيا: وما فائدة حودته اذا ماتت - بيرتا؟

سالوميه: انها لمشكلة حقاً. (تدفع المكان جيئته ونهاياً) اذا مت،

فسوف لا يتزوجك - فيديل، اما اذا لم تموتي فلن يعود. ان الشيء

الوحيد الذي بقي لديك هو ان تموتي حائسة عجوزاً.

توتيا: شيء فظيح!

بيرتا (تتجعد): لقد تحطمت حياتي، تحطمت تماماً.

سالوميه (بتصميم مفاجئ): لماذا؟ ولماذا تنحطم؟

توتيا (برعب): كانت لدى - سالوميه - فكرة.

بيرتا: لعلك لاتدركين فظاعة ان تفقدي الشخص الذي تعشقين.

سالوميه: انني افكر من اجلك وليس من اجلي. افترضى...

افترضى انك وقعت في البئر فعلاً.

بيرتا: قلت لك لن افعل ذلك.

سالوميه: ليس فعلياً، ولكن افترضى انه فكر بأنك قد القيت

بنفسك في البئر ماذا سيحدث حينذاك؟

بيرتا: تقصدين... انظواهر بذلك؟ لكن ذلك خطيئة سيفرض

الكاهن علي عقوبة تكفيرية لعشرة ايام عندما أقوم بالاعتراف في

الكنيسة.

سالوميه (تشير بيديها في الهواء): عشرة ايام تكفيرية او البقاء مدى

الحياة بلا زواج. وانت! اي شيء تختارين؟

توتيا: انا سأعبرك بذلك انها ستختار الزواج، والان ماذا ستفعل

سالوميه؟

سالوميه: اسرعي لايحاء نقاش الخشب هذا. اخبريه ان فضيحة

كبيرة حدثت... لقد سقطت - بيرتا - في البئر.

توتيا (وقد بدأ خيالها الدراماتيكي يعمل): لانها لم تستطع العيش

بدونه...

بيرتا: ان اخبرته بذلك فسوف اهرش عينيك الاثنين.

توتيا: حتى في يوم الاحد؟

بيرتا (بتجهم): وفي اي يوم كان.

سالوميه: اخبريه ان - بيرتا - سقطت في البئر وانك تظنين انها

تحتضر.

توتيا: هل هذا كل شيء؟

بيرتا: الا يكفي ذلك؟

سالوميه (وقد سرعتها الفكرة): اوه، سيكون مشهداً رائعاً عندما

تستلقي - بيرتا - شاحية الوجه في سريرها وقد اتحتى - فيديل - الى

جانب ذلك السرير ينزف الدموع السخينة.

بيرتا: اريد ان تعلموا انني فتاة متواضعة.

سالوميه: اذن يمكنك الاستلقاء على الارض (تحقق في توتيا)،

وانت لماذا تقفين هكذا؟ هيا، اسرعي!

توتيا (تتجه نحو الزقاق ثم تعود ثانية): ولكن... أين سأذهب؟

سالوميه: الى المكان الذي ينهب اليه العشاق الملعونون... الى

الحانة. اتردين الوقوف هكذا طوال اليوم؟ هيا!

(بعد ان تلهث - توتيا - تتجه نحو الزقاق)

بيرتا: لا استسيخ هذه الفكرة لانه لو عرف انها كانت مجرد حيلة

صوف يغضب اكثر من السابق.

سالوميه: ولكنه اذا لم يصرف الحقيقة حتى يتم الزواج... فما

الفرق في ذلك؟

بيرتا: ولكنه سيضربني.

سالوميه: اتوكي الأمر حتى الزواج (تضع يديها على بيرتا)، والان كيف

نجعلك تبدين شاحبة؟ هل عندك طعين، طعين الفرة ينفع.

بيرتا: كلا، كلا، لا افعل ذلك.

سالوميه: بيرتا، اهلي!

بيرتا: لو سقطت في البئر فعلاً، لكانت المسألة مختلفة لكنني لم

اسقط فيها.

سالوميه: الا ترينين عودة - فيديل اليك؟ هل تحبينه؟

بيرتا: نعم، احبه لكن لا اتحامل عليه. اذا كان يجب - سيلينا

اكثر مني (بكرم واضح منها) فليزوجها.

سالوميه (ترد عليها بعقاة): ولكن - توتيا - ذهبت لاحضاره وهو

اذا حضر وراك على قيد الحياة سليمة فسوف يستشيط غضباً اكثر

من السابق.

بيرتا (بقوة): انها هي فكرتك وبإمكانك الخروج من المأزق بالفعل

طريقة محكمة وعلى اية حال فان - فيديل لن يراني مستقلة على السرير أو على الأرض أو في أي مكان آخر.

سالوميه: إذن، بقي شيء واحد يمكن القيام به.

بيرتا: وما هو؟

سالوميه: أن تدخلي البيت فلتخبره أنك في حال من المرض تتعذر معه اللقاء به.

بيرتا: سيكون ذلك علواً كالأعذار الأخرى.

سالوميه: كيف؟ فهو إذا اكتشف الحيلة يلومني كثيراً وسوف تتظاهرين أن لاهلم لك بكل ما يحدث، أما أنا فلن أغير اهتماماً لقضيه لأنني لا أريد الزواج منه.

بيرتا (بحماسة وفرح): وعند ذاك فلن يغضب مني، أليس كذلك؟ أقصد إذا عرف أن لاصلة لي بالموضوع، وهكذا وفي الوقت نفسه لن تعرض إلى التكفير من خطيئي، أليس كذلك؟

سالوميه: ولاحتي عقوبة ليوم واحد - لا بد أن - تونيا - قد وجدته الآن - تذهب إلى الزقاق للاستقصاء هاهما قادمسان ... ان - فيديل - يركض أمامها على مسافة عدة بيوت.

بيرتا (بفرح): إذن يجني؟

سالوميه: هيا ادخلي البيت وبإمكانك اختلاس النظر من خلال النافذة، هيا!

بيرتا (لأنزال في الرواق): يجب أن لا يغيب عن بالك، إذا غضب فالفكرة هي فكرتك.

سالوميه (تشبك يديها): وبإلها من فكرة رائمة!

(تختفي - بيرتا - داخل الدار، أما - سالوميه - فهي بعد أن تلفتت حواليتها اندفعت إلى رواق بيتها ثم جلست وألقت شالها على وجهها وبدأت بالأتين عالياً وهي تؤرجع جسمها إلى الامام وإلى الخلف - بعد فترة وجيزة يتدفق - فيديل - من خلال الزقاق متقطع النفس ويقف عندما يرى سالوميه)

فيديل (يلهث): بيرتا!

سالوميه (وقد بدأ أنها يعلو): حبيبي المسكينة، حبيبي. كانت شابة.

فيديل (يأس): هل ... هل ماتت؟

سالوميه (تقول): ستكون أجمل جسد ميت، حبيبي! حبيبي المسكينة. (ظهرت تونيا من خلال الزقاق مرهقة متقطعة الأنفاس) تونيا تنظر حواليتها بدهشة: ماذا؟ أين بيرتا؟ هل دخلت البيت؟ سالوميه (بشيرة طبيعية): طبعاً ادخلت البيت إنها الحفقاء. ألم تسقط في البئر؟ (تذكر فيديل)، بالمسكينة.

تونيا (بارتباك): وهل ألقت بنفسها في البئر حقاً؟ ظننت أنها سقطت فيه فضاء وقدرأ.

سالوميه (بتعجبهم): أتريدون أن تقولي هذا الشيء بنفسك أم أنا الذي سأقولوه؟ (تقول) لن يمكننا الخروج إلى الساحة أبداً ... حبيبي بيرتا.

(فيديل يدير نظره من - تونيا - التي لم تعرف تماماً تفاصيل القصة إلى سالوميه التي تقوم بدور رابع في الحذاء الذي يتطلبه الموقف) فيديل: أين هي؟ أريد أن أراها.

تونيا (تستيق من غشيتها): أها هنا، هل قلت أنها في سريرها أو على الأرض يا سالوميه؟

سالوميه (تحوّل بينها وبين باب - بيرتا): لعلك لا تريد رؤيتها الآن قالت تعلم كيف يبدو الناس بعد غرقهم.

تونيا: ولكن من المفروض أن يراها ... ذلك السبب الذي أرسلت ...

سالوميه (تعلن النظر فيها): عزيزتي تونيا، أعلن أنك تريد مني أن أحدث عن كل شيء. فمن المؤكد أنني كنت هنا ولست أنت. فيديل (يتفجر غضباً): أخبريني بحق القديسين، هل ماتت؟

سالوميه (تفكر): حسن ... ليس بالضبط.

فيديل: تقصدين ... تقصدين أن هناك أملاً.

سالوميه: أقول أنه كان هناك أمل كبير.

فيديل (يخلع قبعة ويمسح وجهه): ماذا يمكن أن أفعل؟ أوه، لو أستطيع رؤيتها فقط.

سالوميه: الأفضل أن تذهب إلى الكنيسة لتوقد شمعة للعلواء وتسألها الصبح لأنك اغضبت - بيرتا ... فربما استقامت الأمور.

فيديل: هل تظنين أنها ستشفى حالاً؟

سالوميه: بسرعة تثير فيك الدهشة.

فيديل: سأذهب لأيقاد الشمعة حالاً.

(عندما يستدير للاتصاف، تظهر - سيلستينا غارميا - كانت تصاهي - بيرتا - مزاجاً حاداً بمزاج على الدوام، وقد جاءت اليوم في غاية الاستعداد للشجار. دفعت الأشخاص الثلاثة ومرت من بينهم وكأنهم غير موجودين ثم ذهبت إلى باب - بيرتا - وأخذت تطرق عليه).

سيلستينا: الحمد لك أن تخرجني من البيت لتقوي عن - سيلستينا - أنها غارة بأربعة ألوف أمامها.

سالوميه (تحاول دفع - فيديل - إلى الزقاق): من الأفضل أن تسرح إلى الكنيسة.

فيديل (يتسلخ من جانيها نحو - سيلستينا): كيف تجرؤين على التحدث بهذا الشكل إلى مخلوقة بالسة غريقة؟

سالوميه (إلى سيلستينا): لم لاتصرفين من هنا؟ لسننا بحاجة اليك هنا

سيلستينا: اذن تتظاهر انها غريقة ايه؟ أهذا هو علرها الجبان؟  
بيرتا (من خلال النافذة): من يجزى على وصف - بيرتا كانتو -  
يا طيبين؟

سيلستينا: انت تصرفين جيداً من يصفك بذلك انا ابنة - دون  
نيغو غارسيا.

تونيا: ايه سالوميه سوف يعرف - فيديل - ان بيوتا تفرق - لم تفرق  
أبداً.

فيديل (وهو يترق السمع الى هذا النقش بدعشة وارتياح يلفظ  
الآن نحو بيت - بيرتا - بغضب فظيح): ليست غريقة، ايه؟ اذن  
كانت تلك مجرد حيلة لسودتي ايه؟ لقد انتهت من حيلك،  
انسمعي؟ منها كلها!

بيرتا (من خلال النافذة): ابقى حيث أنت حتى اخرج (تخفي من  
النظر).

فيديل (يلفت نحو سالوميه): اني اعرف دورك في كل هذا.

سالوميه: لكن الاكثر حماقة هو من تطلي عليه حيل المرأة ومكرها.

سيلستينا: ما أنا وهذه الحيل فالمرأة لا يمكن ان تشعني؟

بيرتا (تخرج من الباب): اسكتي يا سيلستينا غارسيا لانني سأعود  
اليك بعد لحظة أما انت يا فيديل ديوران . . .

فيديل (بغضب عاصف): أما عني فقد نفقت يدي من كل  
النساء. لن تورني الدنيا كلها لانني سأدخل المديرة لأنقش هناك  
ما يمكنني من أبواب فهل سمعيني يا بيرتا كانتو؟

بيرتا (تضع يديا على أذنيها): ولذا اهتم بهذه الاصوات واك . . .  
واك . . . واك!

فيديل: هيه تخسبي بطة! وداعاً (يسير ببطء مجروح الكرامة)

سيلستينا (تسك، بيرتا، من كضيها ونهزها): أسألك ثانية، هل  
قلت عني انني غارة بأربعة أنوف؟

بيرتا: نعم قلت ذلك وسوف اردد ذلك بسرور بالغ، انت غارة  
بأربعة أنوف وضفدعة بثلاث أرجل!

سيلستينا: لقد حبسك على الدوام صديقة لي . . . اينها القطعة  
ذات المخالب الوردية

بيرتا: وكنت دائمة الثقة بك . . . يا سارقة الأزواج الماكرة.

(ترفع يديا لتصفح - سيلستينا - فتمسكها - سالوميه)

سالوميه: انه يوم الاحد يا بيرتا وكما تعلمين ان يوم الاحد يكلف  
حسب بيزات

تونيا: اذا كان عليك ان تدفعي غرامة لقباسك بالشجار على  
حساب ففدك - فيديل - سيكون الامر فظيحاً.

(مخلف - بيرتا وسيلستينا - في وجه احدهما الاخرى ومن ثم

بدأت كل واحدة في تدوير الأخرى حول نفسها ببطء وهما يتقاذفان  
الشتائم)

سيلستينا: ان كرامتي هي التي تدفعني للشجار والا لكنت انتظر  
حتى يوم غد.

بيرتا: لو كانت لدي خمس بيزات يمكنني الاستغناء عنها لقطعت  
لسانك السائب هذا . . . تاركه جذوره المعلقة فقط.

سيلستينا: اني ازدرى مثل هذه الكلمات النابية!  
بيرتا: اما انت . . . قيا آكلة الجبن العفن . . .

(تفتران على احدهما الاخرى لكنها تتذكران عفوية يوم الاحد  
في الوقت المناسب فتتراجعان - ومرة اخرى تبدآن بلف احدهما

الاخرى مع تقطيع على وجه كل منهما. اما - سالوميه - فتشبهك  
يديها وتساءل)

سالوميه: هل انتا حقاً تصران على النزال في هذا اليوم؟

سيلستينا: ولأي شيء آخر جئت الى هنا كما تظنين؟

بيرتا: لقد اصبحت الأهانات أبعد مما يمكن ابقاها.

سالوميه: ان مايقف حائلاً هو مبلغ البيزات الخمسة للغرامة.

تونيا: وهو مبلغ كبير بالتأكيد.

سالوميه: ان الشيء الوحيد الذي يجب القيام به هو لعبة الاصابع.

سيلستينا: ماذا؟

بيرتا: ايه؟

سالوميه: بالضبط. ذلك يعني ان كل واحدة منكما اذا اخطأت  
التخمين في المرحلة الاولى تدفع الغرامة. وهكذا بإمكانكما النزال  
كما يملو لكما.

تونيا (باعتجاب يشوبه الخوف): حسن يا سالوميه انك بحق صاحبة  
افكار جمة.

سيلستينا (بارتياح): يا لها من مجازفة كبيرة!

بيرتا (غمز كضيها): لعلك تخشين المجازفة

سيلستينا: أنا لا أخشى شيئاً لكن اريد ان تكون - تونيا - هي المحكم  
لأن - سالوميه غاية في المكر.

بيرتا: حسن، اذا كان الأمر كذلك - فسالوميه - يجب ان تقف  
خلفك متعاً للنقش. أنا لا أثق بك اكثر من غارة تؤمن على قطعة  
حم.

سيلستينا (تسحب قبضة يدها ثم تقلب الامر تفكيراً وتحدث  
باسلوب بالنس): حسن جداً.

(تقف - سيلستينا وبيرتا - في مواجهة احدهما الاخرى بينتا تقف

- تونيا - بينهما في الرواق أما - سالوميه - فتقف خلف - سيلستينا)

تونيا (تبدو متوترة الأعصاب قليلاً لشرف التحكيم الذي اسبغ عليها

ثم تصيح):

الذراعان خلف الظهر (تضع كل فتاة ذراعها خلف ظهرها)،  
(والآن، بعد ان اسقط يدي، سوف تبدأ - بيرتا - بالتخمين أولاً  
وعند ذاك تخرج - سيلستينا - اصابعها الى الامام. الفتاة التي تحوز  
عدد الاصابع مرتين هي الفائزة. هل انتما مستعدتان؟ (يومئذ  
براسيهما) سوف اسقط يدي.)

سالوميه: ضعي اصابعك امام تخمينات - بيرتا - لا تريد غشاً  
يا سيلستينا!

سيلستينا (مقطبة الجبين) حسن (تختار اصبعين فتخفيهما وراءها  
وعندما تلاحظ سالوميه ذلك الشيء ترفع ذراعها من خلف -  
سيلستينا - باصبعين متفرجين فتخفيهما وتخلفها على شكل مقص.  
تقطب - بيرتا - جبينها قليلاً وهي ترى هذه الإشارة اما - سيلستينا -  
وهي ترى كل هذا تستدير فجأة وتلقي نظرة على - سالوميه - التي  
تكشر بسرعة فتظاهر انها تلوح الى - بيرتا - ثم تتجه - سيلستينا -  
نحو - تونيا)

بيرتا: حسن

سيلستينا (تخمن عدداً قبل ان تمد - بيرتا - ذراعها الى الامام):  
ثلاثة!

(ترفع - بيرتا - اصبعاً واحداً على نحو يدل على الانتصار. اما -  
سيلستينا - وهي تزم على شفتها تبدأ في تحريك ذراعها الى الامام في  
حين رفعت - سالوميه - بقصد الإشارة الى - بيرتا - اصابعها الخمسة  
مفتوحة ولم تلاحظ حتى فترة متأخرة ان - سيلستينا - قد استدارت  
فجأة لمراقبتها)

سيلستينا (تصرخ): انا من يغش اذن ها؟ (وإثناء ذلك وجهت الى  
خدي - سالوميه - لكمة مدوية. وبعد لحظة نشابت الفتاتان في قتال  
عاصف صاحب بينا حماسك - تونيا وبيرتا وقد غلكتها الدهشة ثم  
اعلنتا عن فترة زمنية مناسبة. يجب ان يفهم ان مايدور الآن هو نزال  
بالفرس وجز الشعر والمهارة لادخل لأي رجل أو أي مظهر آخر  
فيه. كان مسألة اعتداد بالنفس مشيرة وعلى هذا فان الاثنين لم  
تكونا نحاولان بتر عضوم من جسم احدهما الأخرى انهما وبكل  
بساطة نحاولان ارضاء نزواتهما ليس غير. اما النتيجة النهائية فقد  
حانت عندما طرحت - سيلستينا الفتاة الأخرى سالوميه ارضاً  
وجفت عليها)

سيلستينا (تتنفس بصعوبة): هكذا ان هذا حقاً يساوي بيزات  
خمس.

تونيا: عليك ان تدفعي المبلغ ولا شك ان - دون نيمفو - سيكون  
غاضباً عليك - سيلستينا (وهي تنهض على قدميها): والآن

لا يمكنني النزول اكثر من هذا لكنني اصعدك يا بيرتا اني سوف اعود  
يوم الثلاثاء القادم لأقضي عليك.

بيرتا (تشهق) اذا استطعت ذلك.

سيلستينا (عذرة): ولن نفر من غرلة يوم الثلاثاء.

بيرتا: تعالي في أي يوم تشاهين ساكون على اتم الاستعداد  
للقائك.

تونيا (الى سيلستينا): يجب ان نخجلي من التزوج الى الشجار.  
تونيا (الى سيلستينا): ومن أنت حتى نتحدثني الي؟ (تضرب بقدمها  
قدم تونيا التي تقفز وتلوذ وراء بيرتا)، طابع يومئذ يمكن ايها الأرناب  
الصغيرة الشجاعة!

(تهدأ في حركتها تحاول السير بوتوف قدر ما تستطيع، ولكن  
عندما اوشكت على دخول الزقاق شعرت بوغز حاد من الألم مما  
اضطرها على القفز من الأرض وفي هذه اللحظة الزقاق شعرت  
يوغز حاد من الألم مما اضطرها على القفز من الأرض وفي هذه  
اللحظة استجمعت - سالوميه - ماملك من قوة ونهضت يبط. وبعد  
ان وقفت على قدميها الفت نظرة على - بيرتا وتونيا - كما لو كانت  
تفكر ان غليانها ذلك قد ادخل السرور كثيراً على قلبيهما)  
سالوميه (يقضب مكبوت): يا صديقتي العزيزتين.

تونيا (خائفة): والآن يا سالوميه.

سالوميه (تصرخ): لاتحدثا إلي كلاهما! (تنهض لتتجه الى  
باب بيتها)، عندما احتاج الى طلب العون هل تقدمان لي ذلك  
العون؟ كلا! انكما تنتظران فقط. . . كلاهما!

تونيا: ماذا متفعلين؟

سالوميه: سأنتظر أحد ايام الأسبوع الأخرى لأقضي عليكما كليهما  
في الحال. كل واحدة (تسحب نفساً عميقاً) بيد واحدة (كانت على  
وشك السقوط على عتبة دارها).

بيرتا (يشجعه كذبة): ومن يغشاهما؟

تونيا: انا. ان سالوميه تتمتع بقوة هائلة. انها خطائك يا بيرتا، فلولم  
تصابي بالجنون من اجل - فيديلي - لما حدث الذي حدث.

بيرتا (ترد عليها بعنف): ابعدى - فيديلي - عن هذا الموضوع.

تونيا (بدات تبكي): عندما تطرحني - سالوميه - ارضاً سيكون ذلك  
خطاك ايضاً.

بيرتا: كفى نحيباً.

تونيا: لست مقاتلة ماهرة ولكن سأخبر - فيديلي - عن حقيقة كونك  
لم تلقي بنفسك في البحر من اجل عودته اليك.

بيرتا: قولي ذلك الى - فيديلي - وعند ذاك سأريك داخل البحر.

تونيا: ليس لديك من الشجاعة حتى لالغاء طفل صغير في البحر



عندما تكونين في موضع الاختيار.

بيرتا: انصرفي، انصرفي، من هنا! (تضرب بقدمها قدم - تونيا فتخاف الفتاة ثم تمحطم وتدخل بيتها. تتمقيها - بيرتا - بنظراتها ثم تشق وتذهب بعد ذلك للجلوس على حافة البئر تنصرف كأنها طفلة اخبرت ان من غير اللائق ان تبكي الفتيات الصغيرات ولذا وجدت نفسها بحاجة ماسة لشديد في هذه اللحظة تماماً يظهر - فيديل - من الزقاق)

فيديل (كالمعزى النانهة) بيرتا.

(بيرتا تقوم بنصف قفزة ثم تتظاهر انها لم تسمعه). فيديل (يتعمد بحذر دون ان يرفع بصره عن ظهر - بيرتا - المتجعد ينعطف الى الخلف لمحاذاة بيت - بيرتا - ومن ثم يستدير نحوها): بيرتا!

بيرتا (تشفق): ماذا؟

فيديل (يستدير حول البئر): هل تبكين يا بيرتا؟

بيرتا (بعناد): كلا.

فيديل (يجلس الى جانبها): نعم، أنت تبكين. اني ارى ذلك.

بيرتا: اذا كنت ترى ذلك، فلم السؤال اذن؟

فيديل: انا أسف لما حدث بيننا يا بيرتا.

بيرتا: حقاً؟

فيديل: وهل أنت أسفة على ذلك؟

بيرتا: كلا!

فيديل: كنت اتمنى لو تأسفون على ذلك لأنه... هل تعرفين من رأيت في الساحة؟

بيرتا: الجسد الشيطان.

فيديل: دون تيمغو شخصياً.

بيرتا: وربما وايت - ميلستينا - ايضاً.

فيديل (يحاول توضيحها): بيرتا، انت تعلمين اني لا اهتم بلفاء - سايستينا - مرة اخرى (يسحب متديلاً يقدسه اليها)، خذي،

امسحي به وجهك.

بيرتا: عندي مندبل الخاص (ومع ذلك فهي تأخذه وتمسح به عينها ثم تمسح به)

فيديل: يقول - دون نيسفو - ان بإمكانني نقش ابواب البناية الكبيرة لكنه يطلب مني الآن ان انتقل الى - توبوغراند - للقيام بذلك.

بيرتا (بعد ان انتعشت آمالها): نقصد... ان تغادر المدينة؟

فيديل: واتساءل ما اذا كان بإمكاننا الزواج غداً وان كان ذلك مفاجئاً لك يا بيرتا، ولكن فكري فقط كم انتظرت للقيام بمثل هذه النقوش.

بيرتا: تقول غداً (توجه بصرها نحو بيت سالوبه)، لاشك انهما سيظهران بحرج كبير للقيام بأي شيء غداً.

فيديل (وهو اكثر قلقاً حول خططه من ان يسمع ماتقولها): بالطبع أعلم ان ليس بمقدورك الصبح عني...

بيرتا: فيديل، أريدك ان تفهم اني اذا تزوجتك غداً... فسوف تغادر المدينة غداً اي؟

فيديل: نعم، لا بد ان اكون في - توبوغراند - يوم الثلاثاء القادم.

بيرتا: اتمنى لو تدرك الشيء العظيم الذي اسديته لك. ليس بإمكان أي فتاة مثلي ان تصفح بمثل هذه السهولة.

فيديل: حقاً انا اعرف ذلك يا بيرتا.

بيرتا: هل انت متأكد اننا سنغادر غداً؟

فيديل: تماماً.

بيرتا: حسن، سأتزوجك.

فيديل (يفرح): بيرتا! (ينحني لتقبلها فتبصر بسرعة)

بيرتا: لحظة ارجوك اننا غير متزوجين لحد الآن انظر اني مثل أية فتاة اخرى يمكنك تقبلها... مثل تلك (تشير باصابعها).

فيديل (بخجل وتواضع): لقد ظننت... فقط هذه المرة...

بيرتا (تفكر بجد): حسن، ربما... هذه المرة فقط... يمكنك تقبل يدي اذن. (وهو يقبلها)

تسدل الستارة

15 International One - Act Plays

3rd Printing... September 1982

Published by - Washington Square Press



جرى اختيارها لتمييزها وتنوعها لكي تمثل قدر الاستطاعة آثار هذا القرن الفنية.

إن عذبات حقوق النشر الكأداء هي المستولة عن خيبة الأمل في عدم تمثيل الكتاب تمثيلاً صادقاً، قد يبادل احداثاً بان هذا المجلد كان ينبغي له ان يبدأ بصفحات يهض غصصة لياري وغولسورثي وبيتر وبرنارد شو، او لواحده او لاثنتين آخرين. ومع هذا الغياب الملحوظ والتحدي الضروري لعدد من الدعوات، فإن ما تجمع من المسرحيات ذوات الفصل يتميز عن تغطية أية فترة سابقة من ادبنا الدرامي.

لا لأن المسرحية ذات الفصل الواحد شيء جديد. ذلك ان كتابات المؤلفين المجهولين لمسرحيات الاسرار من اضراب (ايغريمان) و (فصل اضافي للشباب) و (العالم والطفل) قد برهنت منذ عهد مسحق على ما بلغت من اوج شاعق، ومن ثم كانت ضرورية لا غنى عنها بالقياس الى الممثلين الجوالين على مدى قرون من الزمن، كما ان الدراما الفوكلورية كانت تجد لها مكاناً فيها، هذا فضلاً عن ان الممثلين في فرقة تشيغ كاميدن الصامتة، مازالوا ينتقلون من مكان الى غيره، ثمخوهم كوميدياً ذات فصل واحد تستمد عطاءها من شاعرات الاخصاب والضحايا البشرية التي تعود الى ماضي ما قبل التاريخ بما فيه من قناعة، اعتياداً منا على التبايد الشفوية المتغيرة، التي لا تعرف الانقطاع. ولكن الدراما الانكليزية أصبحت حرفية بأسرها أثناء القرن السادس عشر، الامر الذي المادها فائدة عظيمة، على هذا الوجه او ذاك، الا ان المسرحية ذات الفصل الواحد تأخذ مكانها بحرية تخط، في المسرح المحترف. اما القرن السابع عشر فقد ازاحها من المسرح تماماً. ومع ان القرن الثامن عشر استرجعها في سيل من المسرحيات الساعرة و (الفارسية) ولكنها تفتت في قيمتها، حتى اقبل القرن التاسع عشر فاعترف بالمسرحية ذات الفصل الواحد في الاداء الشائئ المتمثل في (التمهيد المسرحي) بينما ما عقب ذلك تيمثر في المقاصد الاسامية. اما شكلها الفني فقد بدا محكوماً عليه بالانقراض، لولا ظهور حركة (الذخيرة)<sup>(١)</sup> المسرحية، التي رفدتها بعياة جديدة، وكانت هذه الحركة جزءاً من النهضة الدرامية العظيمة.

هذا امر مفهوم، وسبب ذلك يعود جزئياً الى ان (الاعلان المكرر) الذي يطالب الجمهور المسرحي بالشئ الكثير، ليس له

ذلك التأثير في الرأي العلم، كما هي الحال بالقياس الى المسرحية ذات الفصول المتعددة (شأنها في ذلك شأن مجلد من القصص القصيرة في مكتبة جوالية) ومن ثم فإن المسرح التجاري لن يتقبل المسرحية ذات الفصل الواحد، المسألة مختلفة مع افراد الجمهور المتحمسين، الذين لا يعنون كثيراً بشباك التذاكر. ان التعديلات الفنية للمسرحية ذات الفصل الواحد مماثل لتحديدات القصص القصيرة في مقارنتها بالرواية او السوناتا بالقصيدة الغنائية، ان القصص في هذه الاصناف لا يعي الوهن او الضعف. الا مكاتات الفنية عظيمة جداً، وهذا المجلد وحده كفيل بتبيان ذلك، اما المصاعب التقنية فليست اقل من المصاعب التي تصور المسرحية ذات الفصول المتعددة كما هو ظاهر الامر. المسرحية ذات الفصل الواحد تسلم من العرض المتسر والحوار المسهب او عدم التأكيد الجزلي من الهدف المتشود كما هي الحال مع المسرحية متعددة الفصول. ان معالجتها لحدث ما او توضعية ما دون ان يكون لها المجال لتطويع الشخصية في الفصل المسرحي تفتطرها الى ان تكون ذات نكهة مناخية خاصة في تكوينها وتتطلب براحة اكبر في عرض الحدث والشخصية واشد الاقتصاد. وفي الوقت نفسه لان التصويرات التي تجري على المسرحية ذات الفصل الواحد اسهل اجراء وتكاليها بالنسبة للمسرح اقل، كما ان في هذه المسرحية تنوعاً يتلام مع الجهد البذل اكثر من المسرحية متعددة الفصول. ومن ثم فالشكل الاقصي له جانبيه يشته بالنسبة لكتاب المسرح والممثلين والمتجيين والمخرجين اصحاب الدخول المحدودة الذين يبدلون جهودهم ويجربون مناهج جديدة عن وعي. ان مثل هذه التجربة كانت حيوية بالقياس الى (الدراما الجديدة) في تسعينات القرن المنصرم، لانها استطاعت ان تعيد الصلة بين مسرحنا والثقافة والحياة المعاصرة، بعد التدهور المديد الذي اصاب هذا المسرح. وبالنهضة التي اعادت مسرح الذخائر الى الوجود، هي التي تسببت في البشاق الظروف التي ازدهرت فيها المسرحية ذات الفصل الواحد.

اول مسرح للذخائر تأسس سنة ١٩٠٤ في دبلن باسم (مسرح الآبي) وهو يمثل الطليعة في العالم الناطق بالانكليزية. وبناية المسرح هابسة من الانسة آي. إي. ف هورنمين فدمتها الى المسرح الاديمي الارلندي للهواة. الذي اسمه بيتز والليدي غريغوري واخرون سنة ١٨٩٩. بينما وضع الاسس ل (دراما

الافكار في لندن كل من جي. م. فراين وفرانفيل - باركر ووليم ارتشر شو وجون غالسورثي. كما تبنى (مسرح الأبي) (الدراما الفولكلورية) في دبلن. تميز قادة هذا المسرح بفائدة سامية تمثلت في العمل بين اوساط شعب فلاح، كان افرادهم ينطلقون بالشعر طوال حياتهم، على الضد من المسير جوردان<sup>(١)</sup>، دون ان يعرفوا ذلك، وهذه فائدة اعترف بها جي. م. سنج في مقدمته المبدعة لمسرحية (قنقن العالم الغريب المدلل) ومن هنا استجذبت خصوصية طبيعة اللغة الخاصة، وبخاصة الشخصية القوية، وجبروت الاخلاص العاطفي وهي الامور التي تتميز بها مسرحيات (طلوع القمر) و (الراكبون الى البحر) اللتان تفردان به (الجودة) وكتباهما ايرلندية صميعة. اما (الراكبون الى البحر) ففيها شمولية الفن العظيم، وهي من فرائد ادبنا المسرحي.

وفي هذا المجلد يمثل دراميان ايرلنديان آخران، مع امبا لايتسبان الى (مسرح الأبي) ولوان مسرحيات اللورد نساى الاوائل قد عرضت هناك. كما ان سنت جون ايرفن (الذي هو من اولستر) ادار ذلك المسرح لمدة قصيرة. وعند الحرب (الاولى) هيمنت المسرحية ذات الفصول المتعددة على الدراما الايرلندية. ولعل سبب ذلك ان مسرح (الأبي) وجد خشبته ممتدة من برودوي الى شارع شافتربري.

اما مسرح الذخائر في مانتشستر فقد اسسته (الملكة) هورنمين في سنة ١٩٠٧. وقد استطاع ان يجذب نحوه نخبة من الكتاب الدراميين والممثلين.

وفي لقرنبول تم اقتراح دار للعرض المسرحي في سنة ١٩١١. وفي لانكشير ولدت مسرحية الذخائر الانكليزية النموذجية من طريق (بيت النجمة) انطلاقاً من مسرحية (اصلاحية الاحداث) وهي مسرحية الكبار، تتناول الطبقة المتوسطة المتدنية والطبقة الصاعدة. ان لهجة لانكشير وشخصيتها اخصبتا مسرحها بنى يأتي بالمرتبة الثانية بالقياس الى ايرلندا، وتجاوزاها الرائعة تتمثل في المسرحيات السلاكنشيرية، واهميتها تتخطى محليتها. وهنا نالت المسرحية ذات الفصل الواحد مرتبة مرموقة، بتطويرها للقيمة الفنية، وامساكها بتلابيب الواقع، كما هي الحال في دبلن، الامر الذي لم يتحقق الا منذ العهد الشيوعي.

ان مسرحية (هندل يتخطى) - ١٩١٢ - هي اول مسرحية انكليزية استطاعت ان تكتسب جمهوراً عالمياً، ولكن سناتلي

هوتن، شانه شان جي. م. سنج، آتته النية وهو في مقتبل شبابه. انه يظهر في افضل مزاياه في كوميديا ومأساة، وكل منهما ذات فصل واحد وهما (الاحياء الراحلون) و (سيد الدار). وقد استمدنا عطاهما من الملاحظة الذكية لحياة لانكشير. اما هارولد برغهاوس فقد اظهر لنا تعلقه بالمسرحية ذات الفصل الواحد وشمولية اختياره للموضوع المطروح وحن الاعداد. انه لم يزم مسرحيته (اشبه بالمسحوق) و (ممر الفهم). ان (الازهار) التي تضمنتها هذه المجموعة، من باب النفاض، تريتنا براحة الشكل، التي جعلت منه كاتباً مسرحياً ذا شهية لا تنفد. انه سيد كتاب المسرحية ذات الفصل الواحد، يرافقه ظهور هائل الاتساع.

وكما تركزت مسارح الذخائر وجدت مسرحية الفصل الواحد الهامات واعدادات جديدة. وقد كتب جون درنكوتر مسرحيات قصيرة حين ساعد سجناء السرباري جاكسن على تحويل فرقة (الحجاج) للهواة الى فرقة يرتفعها بذخيرتها المسرحية. ثم ان هارولد تشابن كتب الفصل كوميدي له في شقة في غلاسكو، عندما كان عضواً من اعضاء فرقة غلاسكو ذات النهج الذخائري. اما تجاربه المسرحية المتنوعة فقد وطدت عبقرته الفريزية بالجماء مسرحية الفصل الواحد، ولكن لم تيسر له الامور لتطويعه كثيراً لأنه قتل في لوس سنة ١٩١٥. ان مسرحيته (الفقراء باعدون الفقراء) هي نموذج لانفصل اعماله، بما تنصف به من ملاحظة عنيفة وودية للشخصية المعنية واقتصادها الشديد في الحوار وبراعة تركيبها. انها ليست احسن مسرحية كتبت بلهجة (الكوكشي - اللندنية) حسب بل هي احدي فرائد (ادب) المفارقة والسخرية.

ان العديد من مسارح الذخائر ما زالت مثالة في انكلترا، وهي تقدم حاجات محلية، ولكن الكثير من مجدها تلاشى. كانت الذخيرة المسرحية في عهدها الاول متفجرة في عملياتها بالمعنى الافضل من الكلمة، بحيث اصبحت وطنية الى ابعد الحدود، حتى برزت الدراما الانكليزية، على مدى الزمن، منذ وفاة شكسبير.

مهياً يكن من أمر، فان الحرب اضعفت الذخيرة المسرحية كما كان شأنها مع الدراما بالمرها، هذا فضلاً عن المواميل الأخرى. ولولا حركة الهواة، لاقتضت مسرحية الفصل الواحد اموراً مهمة اخرى.

ان الاحكام التي تتعلق بالانتماء الى الهائل للدراما الهواة الذي

تبدى في سنة ١٩١٨ يثني لها ان تترك لأورخي المستقبل. لا شك في ان التوتر العصبي والمخاطفي الذي افترسته الحرب، ومكنة العمل ووسائل الترفيه، وطريقة الحياة المدنية، هذه الامور جميعاً لعبت ادوارها، الامر الذي كان له نتائج نفسية وفنية تشكل ظواهر مهمة في السنين العشرين المنصرمة. ان بعض المعالم واضحة الآثار.

لقد استت الأنسة ماري جمعية الدراما القروية في كيبي التابعة لديفون الشمالية، سنة ١٩١٨، اما عصابة الدراما البريطانية فقد وضع اسسها جيفري وتورت في لندن سنة ١٩١٩، ثم توحدت المنتظتان سنة ١٩٣١، ويبلغ اعضاء المنظمة الموحدة اربعة الاف وثلاثمائة عضو. ومن المنظمات الماثلة الآن: عصابة الدراما الويلزية، واتحاد الدراما السكوتية، وعصابة الدراما الشمالية (الارلندية) فضلاً عن جمعية الدراما المدنية وغيرها من المنظمات التي تؤدي اعبالاً قيمة جداً. لقد كان للاحتفالات تأثير عظيم في هذا الصدد، ولا سيما الاحتفال الوطني الذي تقيمه عصابة الدراما البريطانية، بدأت هذه العصابة عملها بداية متواضعة سنة ١٩٢٦، ولكنها توسعت على نحو مذهش في سنة ١٩٣٧، بحيث وطدت بتركيز مسرحية الفصل الواحد، ومن ثم كان لاحكام الرأي العام فضل في رفع مستوى التمثيل والاخراج والانتاج. مهما يكن من امر، فان كل هذه التنبهات من فوق لا يمكن ان تنتهي الى انجازات بعيد ذاتها. الشيء المهم بهذا الشأن الذي يمكن رصد هو هذه الالوف المؤلفة من الناس في المدن والقرى، على امتداد بريطانيا العظمى، بما يشعرون به من حاجة للتعبير عن طريق الدراما وما يجدونه فيها.

وفي غضون العشرينات من هذا القرن، اعتمد الهواة كثيراً على مسرحيات الفصل الواحد التي كتبت قبل الحرب، وعلى المسرحيات الجديدة التي كتبها قدماء الدراميين، وفي نصب اعينهم مسرح الهواة. وفي الثلاثينات تنامت رغبة التجريب، فمثلت مسرحيات جديدة كثيرة، كتبها مسرحيون شبان، معظمهم من خريجي مسارح الهواة.

ان اللورد دنساي هو واحد من من الكتاب القدامى، ولكن اكثر اعماله من نصيب الهواة. انه رومانسي ساخر، متمرد ضد قبح زمننا المتنامي، ما هو يحرث اخذوده الموحش بحكاياته الفنتازية بمواله الثلاثة. ان مسرحية (ليلة في الحان) مسرحية مؤثرة رهيبة

وهي من الفضل اعياله. اما جوهيا بما فيه من براعة لا مبالاة فشيء نموذجي، وموضوعها الرئيس محب لدى الكاتب وهو يمثل في تدخل قوة خارقة في اللحظة التي يكاد الشر يتصر فيها.

ان ست جون ايسرفن، بوصفه درامياً وناقداً، يتسب الى المسرح المحترف. ولكنه كشووالاخرين لم يكتب الا القلائل من مسرحيات الفصل الواحد فاستغلها الهواة بفروح. مسرحية (التقدم) تعرض مشكلة ملحة بأسلوب أنساني حريف وتظهر قدرة الدراما بوصفها دعابة. وهي هنا لا تمثل كاتبها المتميز حسب، بل العديد من المسرحيات الماثلة للعصف التي مثلها الهواة في السنوات القليلة الماضية.

اما الدراما القروية فلها حاجاتها الخاصة التي لا يمكن للرعاية المدنية ان تليها بحق، ومن حظها السعيد انها وجدت رائدة لها في شخصية الأنسة ماري كيبي، وقد تميز عملها دائماً برؤيا وفكاهة، وأدراك حقيقي للفوكلور الريفي، اما اسهمت اسهاماً عظيماً في مجال الدراما القروية. مسرحية (الصحر) تربنا ماذا تستطيع ان تكتبه، من خلال الزمن، ذلك انها تمثل جوهر المسألة، ولها في العديد من القرى ضرب من الحظيعة غير المربحة. اما مسرحية (السيد سامبسون) ففيها صلات خيمة بالحياة القروية فضلاً عن فكاهتها الفنية بما فيها من شعر وهو اطلف مثيرة للشفقة الامر الذي يجعل حكايات (لي) الريفية سارة ومفرحة ومع انها كتبت في سنة ١٩١١ فقد ظلت مبهولة الى ان تم انتاجها الناجح كل النجاح سنة ١٩٢٧ من قبل المسرح في غاردين ستي. ومتى ذلك الوقت جرى اخراجها في طول انكلترا وهرضا، مع غنى الدراما المحلية. ومع ان لكل لجنة او اقليم كتابه فهم متنوعون مختلفون من اضراب شيللا كايسمت وايسدا هاندي وبرنارد جليبرت واوسن هابيد وكونستانس هوم.

اما الحركة الجديدة في سكوتلند فقد بدأت متأخرة بالقياس الى انكلترا، وهذا الامر ربما يبين سبب عدم انسحاب اتحاد الدراما السكوتية من عصابة الدراما البريطانية للحصول على فوائد الحكم المحلي حتى سنة ١٩٣٣. وما ان انطلقت هذه الحركة حتى انتشرت الحماسة على نحو سريع يبرز سرعة الحماسة في انكلترا. بدأ الاسكوتيجيون بعدد قليل من مسرحيات الفصل الواحد، التي تتسب اليهم ومنها على الاخص مأساة (كامبل من كلمور) لجون فرغسن، ثم ازداد العدد على ايدي جون براندين وجي جي بيل

ونيل غرائث وآخرين، واسهم جيمس بردي في الحركة مؤعراً. أما مسرحية (حكاية يانع صكوك الفران) فقد جعلت من قصة غرافية لموسوية مسرحية مكوجية لحماً ودماً شأناً في ذلك شأن (الأم باتلين) لجون براندين. ثم ان كارسويل اضاف عنصر الشفقة الى الرعب دون ان يسقط في الانفعالية العاطفية، ومن هنا يسبح حق المساة في مسرحيته (الكوت الباني) وهي مسرحية مثيرة بواقعتها اكثر من الصورة الرومانسية العاطفية له (بوني برنس تشارلي) هنا نجد معالجة للتاريخ كما ينبغي لمسرحية الفصل الواحد القيام بها. اما مزاج جوكوري واسلوبه فعلى خلاف ذلك. انه تعلم الدراما ذاتياً، وهو يكتب عن الحياة التي عاشها بنفسه، ولعله يمثل هنا افضل جريج لحركة الهواة. ان مسرحياته ليست بحاجة الى ادارة بارعة لتضفي عليها الحرفة والاقناع.

اما ويلز الانجيلية فسرعان ماتم اكتساحها من قبل دراما الهواة، وهو امر مذهل اكثر من اسكوتلند الكالفينية. ففيها ازداد كتاب المسرح الذين يكتبون بالويلزية والانكليزية على نحو سريع، وغير من يمثلهم هوجي. او فرنسيس. ذلك ان مسرحيته (الطيور على اشكالها تقع) فيها طلاوة وطلاقة قلباً نجد لها مثيلاً في مسرح الهواة. على حين يقف ملادن سمث بمفرده شأنه في ذلك شأن اللورد دنساي انه عدم حركة الهواة بتميز بوصفه كاتباً ومخرجاً وممثلًا ومغاضراً ومعلقاً، ومتيحاً في جملة ما انتشرت (اللاسماة) المعروفة جيداً. كل مسرحياته تقريباً ذات فصل واحد. والقلائل منها فيها من النفس العاطفي ما في (الرجل الذي لا يريد الذهاب الى القردوس) ومعظمها تفرد بغاية الاسلوب والقموض والخيال الفنتازي المقصود وهذه امور مؤثرة بعظمها الكاتب.

ومع ان كثرة من اصحاب الهواة اقتضت الخطوط التقليدية، فان الاكتشافات والتجارب ماثلة لا يتقصها شيء. ومن اشد مايلفت النظر ما قام به الدكتور غوردون بوتوملي والانسة مارجوري هولان، في شأن دراما الجوقة. بدأت الانسة هولان حركة الاحياء الحديثة للغة الكورسية، عندما است كورس الشعر في غلاسكو سنة ١٩٢٣ وفي لندن بعد ذلك بستين. كانت هولان فنانة عظيمة ومعلمة عظيمة، لقد دربت فرقها الى حد السيطرة الباهرة، والجمال الذي تتسم به كل الاعمال التي قدمت، كما ان قيمة اضافية تبذرت في هذه الجهود يتعاونها مع الدكتور بوتوملي الذي كان يقدم متحدثين الى الفرق، ممن كانوا يجتازون التجارب المطلوبة. لم

يقدم بوتوملي في مسرحيات من امثال (رمال كلين) الشعر حسب، الذي يمثل الدراما القصبة، العارية من الزينة، الحقيقية والجميلة، انه فضلاً عن ذلك شيء جديد، شكل درامي، يصيح من خلاله، اعطاء الكورس ابطالاً للمسرحية المطروحة ان هذا ابتكار لم يقله احد الى الآن، إلا ان اللغة الكورسية تبتاهات. من. اليوت والانسة ابليسي فوغيرتي في (مقتلة في الكاتدرائية) وقد تبعها آخرون، وكثيرون سيقملون هذا الامر في المستقبل.

وفي الفترة نفسها ظهرت حركة احياء لغز قديم، هو التمثيل الصامت، بقيادة الانسة آيزين ماور وآخرين. ليس للتمثيل الصامت الخالص موضع في هذه المجموعة. ولكن المزج البهيج بين الخطط الكورالي والتمثيل الصامت الذي اصطنعته الانسة فالانس جعل (صندوق بانديورا) مسرحية فضلاً عن التمثيل الصامت وهي سارة لان ترى وتسمع، كما انها فتحت افقاً جديداً في الدراما.

وربما اهم من كل صفوف الاحياء هذه هودة الدراما الانكليزية الى مسقط رأسها، الكنيسة الانكليزية، وقد تمثلت هذه العودة باحتفالات كنتربري. لم يفعل اي كاتب مسرحي ما فعله لورنس هاوسمن من اجل التريل الواسع للدراما الدينية. انه امسك الهواة بمسرحياته (مسرحيات القديس فرنسيس الصغيرة). ذلك انه لم يسبق لشهرتها مثل منذ القرون الوسطى. هاهم اوانل الفرنسيين على المسرح بارديتهم وطبايعهم كما كان يعيشون، ولم تنل مسرحية اخرى النجاح الذي نالته (الأخ شمس).

ومن التطورات الجديدة الأخرى تطور غير مرغوب فيه، هو ازدياد الطلب في المؤسسات النسوية والنوادي ومدارس البنات على (المسرحيات الخاصة بالنساء فقط). الكثرة من هذه المسرحيات ضعيفة مشلولة بسبب تصميم الكتاب المسرحيين على ابعاد الرجال عن هذا المسرح مهما يكن الثمن. اما مسرحية (مشهد غير طيحي) فلفتة رائحة، بسبب عدم وجود تزيين فيها، لان مشكلتها مشكلة انشوية صميمة، ومع ذلك ففيها صراع بين الشخصيتين والافتكار، الصراع الذي يصنع الدراما، وقد تم عرضها بصدق بارز ومهارة واضحة.

اما نويل كاوارد فانه لا يمثل احداً غير نفسه، إلا اذا قلنا ان العنصرية تصنع هوائيتها الخاصة. ان المسرح المحترف يمتد (الاهلالت المتكررة) بيد ان كاوارد جعل هذا المسرح يتمتع بأحد

أما السيدة راتكليف الكاتبة الواحدة المتعددة الجوانب والبراعات، بالقياس إلى كتاب المسرح الحواة، فهي تقف بين الجديد والقديم. أنها بمسرحيتها (حصلنا على الإيقاع) قد لوت بسخرية مائة تنال الفتيات في مجال الرقص، من أجل تحقيق فرضها، مستخدمة بتقصد التشاؤم لمهاجمة صانعها. المسرحية تهدم بدلاً من أن تكون بشاراً، إذا كانت تعني أن الصراع بين (الأيديولوجيات) يهدد الحياة المعاصرة بأسرها، ومن ثم يستحوذ على الفنون بهواجسه أيضاً. المسرحية ذات تأثير شديد، ومهما يكن من أمر قلنا يشير بشيء جديد.

عن مقدمة

Twenty - Four One - Act Plays

Everyman's Library - London

هذه الاعلانات أن مسرحية (الأيدي في عرض البحر) كانت أحلى فكاهة في اعلان (الليلة في الساحة الثامنة والنصف) ويزداد الترحيب بهذا الأمر لتلوة مسرحيات (الفارص) ذات الفصل الواحد.

المجموعة الرائعة هي محاولة لرصد مسرحية الفصل الواحد في الثمانين والثلاثين سنة الماضية ولو أنها محافظة بعض الشيء بالضرورة. ومع أنه من الواضح وجود خبرة جديدة فإن الشعراء الشبان تجاوزوا مسرحية الفصل الواحد إلى الآن، وفي نصب أعينهم المسرح المحترف والاذاعة. ومن ثم، ليس هنا شيء من الدراما الأكثر جنة.

## في العدد القادم

صفحات من الأدب التركي

الشجرة والضوء

موسوعة ملخصات الكتب

تأملات فلسفية في فن الرقص

شعر افلاطون

البالية تحديد وتطور

ندوة للشعراء الرومانيين

الأسس الوجودية للعلاج النفسي

دائقي مفكراً

ملاحظات في العلاقة بين الرسم والعمارة

قصائد حديثة من الترويج

أيديولوجية المعاصرة

في الذكرى المئوية لوفاة فاكتر

الشعر الايطالي في السبعينات

# يَاكُو إلكا أو

## حَرْبُ الْهَرَاوَاتِ

### تعريف بالمسرحية و مؤلفها

حربه مع «سوففورد» الروسية - لكن ثقافي «فيلمنغ» في استغلال الفلاحين الفنلنديين واستمراره على العمل بنظام «الأيواء» الاجباري». الذي كان الفلاحون يمجونه بحجرون على إيواء فرسان الحياكم وجنوده في منازلهم وتولي إطعامهم وإطعام حيواناتهم إضافة إلى السماح لهم بالاستيلاء على كل ما يريدون من الفلاحين ونبيه. ذلك الاستغلال والاضرار على استمرار نظام «الأيواء» رغم إتضاء الحرب مع روسيا آنذاك. أشار الفلاحين فقاموا بانتفاضتهم ضد «فيلمنغ» ومع أن ثراء «إلكا» كان متوقفاً أن يضعه إلى جانب الطبقات العليا المستفيدة من الحياكم الاجنبي إلا أن وطنية «إلكا» وإنسانيته جعلته يقف مع الثائرين ويقود حريهم ضد الحياكم وهم لا يعملون سوى الهراوات أمام جيش نظامي جيد التسليح. ونتيجة ثورة كهذه معروفة سلفاً لكنها ظلت واحدة من الثورات الخالدة في تاريخ فنلندا النضالي الطويل. وظل «ياكو إلكا» في حياته الكريمة وموته المجيد مثلاً للمثل الفنلندي القائل «إن أقصر الطرق المؤدية للحرية يمتد بمحاذاة نهر الفدا».

أما مؤلف المسرحية «آرني كروهن» فهو شاعر ومؤلف مسرحي فنلندي بدأت أعماله بالظهور منذ عام ١٩٦٧. وما زال يكتب حتى هذا اليوم. وقد عرّضت هذه المسرحية في فنلندا خلال منتصف عام ١٩٧٨. والنص المترجم هنا اعتمد الطبعة الانكليزية الصادرة في هلسنكي.

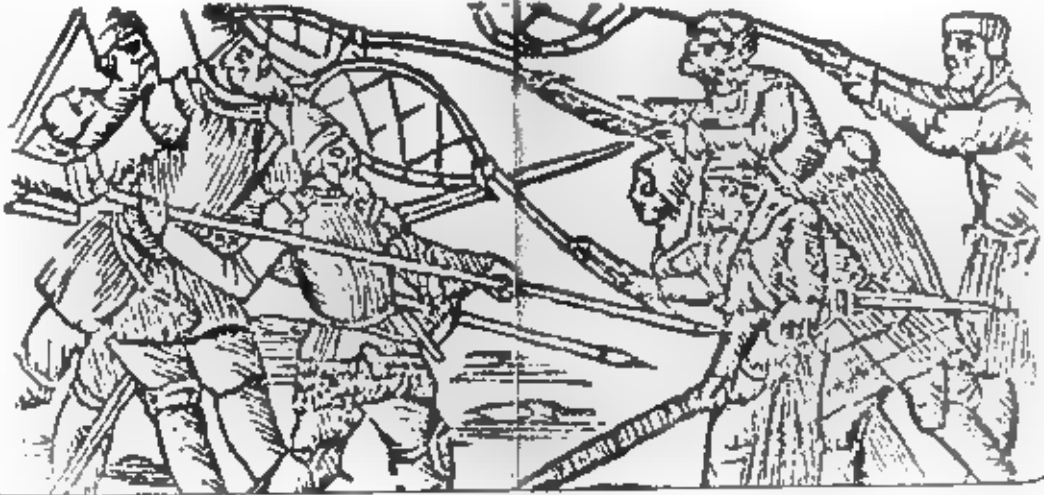
ترجمه

نقدم لنا هذه المسرحية نموذجاً فنلندياً لمسرح «برخته» الملحني، فهي ذات بناء أوبرائي يعتمد الغناء والرقص الكورالي والمشاهد المتعددة ذات الديكور الضخم. أما موضوعها فهو موضوع تاريخي يعتمد حدثاً واقعياً في تاريخ فنلندا النضالي من أجل استقلالها وحرية شعبها وكرامته الوطنية. وقع الحدث الرئيس لهذه المسرحية بين عامي ١٥٩٦ و ١٥٩٧، خلال ما يعرف في تاريخ فنلندا بـ «حرب الهراوات». وحرب الهراوات تلك إنتفاضة شعبية قام بها فلاحو «بوننيا» (وهي سكان الشمال الفنلندي المنحدرون عن أقدم مستوطني فنلندا) تحت قيادة «ياكو إلكا»، وهم لا يحملون سوى العصي والهراوات. ضد «كلابوس فيلمنغ»، حاكم فنلندا المعين من قبل ملك السويد، عندما كانت فنلندا تحت حكم السويد المباشر (ظلت فنلندا جزءاً من المملكة السويدية منذ عام ١١٥٥ حتى عام ١٨٠٩ حيث سلمتها السويد إلى قيصر روسيا الذي جعل منها دوقية ذات حكم ذاتي مرتبط بالقيصر نفسه، ولم تزل فنلندا استغلاً عن روسيا إلا بعد ثورة تشرين البولشفية، حيث إنتهزت فنلندا الفرصة المواتية وأعلنت استقلالها).

كان «ياكو إلكا» تاجراً وفلاحاً موسراً. وقد شغل منصب عمدة مدينة «المابوكي». وحارب فارساً من فرسان «فيلمنغ» في



Aarni Krohn



ترجمة: د. سلمان الواسطي

آرني كروهن

Aarni Krohn

#### الشخصيات

ناونو بيلتونيمي : عمدة المايوكي  
 بيكا بيلتونيمي : أخوه  
 مارتينوس : رجل دين ، معاد للثورة  
 رندروس : شاعر ، معاد للثورة  
 فليمنغ : حاكم فنلندا السويدي  
 آبا فليمنغ : زوجه  
 كوروس  
 فرسان  
 فتيان وفتيات  
 رجال (الأدوار مختلفة)

ياكو إلكا : البطل ، زعيم الثورة  
 كاتارينا إلكا : زوجه  
 ميكو إلكا : ابنه  
 هليا يوتو : حبيبة ميكو  
 يوتو : أبو هليا ، من قادة الثورة  
 يالو : من رفاق إلكا  
 تومالا : عمدة «لابوا» ، من قادة الثورة  
 كلها - يرا : مساعد إلكا

مشهد (مدينة المايوكي)

الكوروس: لشمس التي الأبد في ضمير الشعب وحكاياته أهمل  
«الكاء البطولية لقد عاش كما ينبغي لرجل من الشباب  
أن يعيش، كريماً أبياً، ومات على أعواد المشاق بطلاً.  
لم يكن إلا فلاحاً، لكنه كان تيل المحدث، بل كان أتيل  
رجال ويوتيا في ذلك الزمان.

الفتيان والفتيات: إننا نعيش اليوم أجل لحظات حياتنا وأكثر أيامنا  
إشراقاً: لا أم تصرخ، ولا أب يحث على العمل، ولا  
غزال ينصب الشراب، ولا سيدة تراقبنا، ولا سيد  
يسخرنا للعمل!

الفتيات: نهار الصيف هذا رائع، عليل الهواء مشرق، تبين الحقول  
يعزف أغنية الحرية مع وقع أقدام الماشقين.

الفتيان: لكن القذ يهجم! لنا كل مكروه، نحن البوثيين البؤساء.

الفتيات: يا بنات دترنافا!

الفتيان: يا أبناء ديورا!

الجميع: يا مغني الشعب! يا أبناء المايوكي، الخالدة! ان الحرب  
قادمة من الجنوب! إن الموت والدمار قادمان من قلعة  
«توركو»!

(يسر «ميكو إلكا» وهليا يوتو «بالواقفين»)

الفتيات: تعالا وشاركنا المرح!

الفتيان: إسمع يا «ميكو»!

الفتيات: إسمع يا «ميكو»، ودع عنك الموم!

الفتيان: لا موم...

الجميع: ... ينبغي أن تشغل أنفسنا دائماً.

ميكو: لقد كنتم أنتم أنفسكم تفسدون من الموم. (يتخاطب  
وهليا) عندما يغيب أبي، يليب معه كل سرور.

هليا: تعال لشاركهم! إنهم يفتنون أغانينا وليس أغاني الفئنديين  
العبيد الذين يرضخون لتصف القرسان. (يرقص  
الجميع)

مشهد (يصل فارسان من فرسان «فليمغ»)

الفارس الأول: أليس لديكم ماتفملونه أفضل من اللعب؟ ليس  
هذا الوقت وقتاً للعب!

الفارس الثاني: إن نصفاً منهم لم يدفع الضرائب بعد، كما أن عليهم  
أن يزودونا بالبيرة والخبوز.

ميكو: ألم تنته الحرب وشم التوقيع على معاهدة السلم في «تايسا»؟

ماذا تريدون بعد ذلك؟

الفارس الثاني: إن البلد يريد ضرابه، و«فليمغ» يريد تفرقه.  
ميكو: إنه يجمع النقود كما يجمع سحاب الصيف الثمار، ويعيش  
حياة هائلة في فتلنا مبدا تلك النقود على بغايا.

الفارس الثاني: إني أرى هناك كيباً من القمح! لنأخذ ذلك الكيس  
في الأقل!

ميكو: لا يمكنكم أخذه دون قرار من المحكمة. إن والدي «إلكا» لم  
يعط شيئاً، ولن يعطي ابنه شيئاً. (يجري عراك حول  
الكيس)

الفتيان والفتيات: أيها الجبناء الذين لا يعرفون من الفروسية سوى  
ركوب الخيل! إنكم لم تخوضوا حرباً، لكنكم شجعان في  
سرقة ونهب من لا يحملون سلاحاً!

الجميع: لقد وضع رجال «كيفي يارفي» هراوتهم في متناول أيديهم  
بعد أن أستلبت أسلحتهم كلها، ثم إنتقموا. بذلك  
الهراوات من ذئاب «فليمغ» شرانتقام حتى سالت  
القصاصان بالنماد وتناثرت الامعاء من الفرسان الهاريين  
المكثلين بالطين والعار.

مشهد

هليا: «ميكو إلكا» أيها العزيز! إني أشعر بالبرد وأتوق إلى الدفء،  
فدعني أقرب منك وأمسك بيدك.

ميكو: سأرعاك بالحنان الذي يليق بك. إن حياتنا هذه ليست  
حياة، إنها الموت بعينه حيث يتجمد الحب. سأعلن  
سلمي الخاص وأبدأ حياة جديدة بعيدة كل البعد عن  
الحرب والقتال.

هليا: إني لؤمن بل وأثق بك وأحبك يا «ميكو»!

ميكو: السلام. السلام فقط، بعيداً عن هذه الحرب.

هليا: لكن هؤلاء الطفساء؟ هذا الظلم؟ كيف يستطيع الإنسان  
إحتيال هذا كله؟

ميكو: لو كان أبي هنا لما جرره أحد على إستغلالنا هكذا.

هليا: متى يخرج «ياكو إلكا»، أمنا الوحيد، من السجن؟

ميكو: حالما يطرق الموت على أبوابه.

هليا: لكن أباك ليس قاتلاً!

ميكو: إنه، ينظرهم، أسوأ من قاتل. لقد جرره على الوقوف  
بوجه السادة ومعارضتهم، فانتقص من نفوذهم ومن  
كبريائهم ومن قواهم.

هليا: هل وصلتك أخبار من قلعة «توركو»؟

ميكو: إن السجن لا يستطيع الكتابة، والسجان لا يريد ذلك، وهكذا تظل جدران القلعة هادئة.

(تدخل كاتارينا إلكا)

كاتارينا: عم كان الفرسان يبحثون؟ من يريدون الآن؟

ميكو: كانوا يجمعون الضرائب، وقد استولوا على كيس القمح الوحيد الذي كان لدينا.

كاتارينا: يا إلهي! خلك الكيس سيكون الحد الفاصل بيني وبين خفاة الله أم لو كان زوجي «إلكا» هنا!

هليا: اتفتدين «إلكا» كثيراً؟

كاتارينا: لا تسألني كم أفتقه. إنني أهفر إليه كما تهفو الزهور إلى قطرات الندى. إنه ندى الصباح، وأنا ورقة حية خضراء لاغنى لها عن قطر الندى. إن حبيبي من أشجع الرجال: إن له شموخ شجرة الصنوبر إنه صنوبرة الحفل: صنوبرة أمام العين وصنوبرة في القلب! صنوبرة تقف لوحدها آية قوية شامخة بوجه الريح والسيول، إنه صقر الرجال، إنه حبي الوحيد!

هليا: لكن لماذا سرق القمح من الفرسان؟

كاتارينا: تحقيقاً للعدالة! إنه فقط استعداد ماسلب ظمأ. كان يعلم أنه سيلقى في السجن، ولكن ليس في قلعة «توركو». لقد كانت تلك الطريقة الوحيدة للانتقام من الفرسان وإفهام «فليمنج» إن الحيل التي تنطلي على سكان الجنوب لا يمكن أن تنطلي على سكان الشمال.

ميلو: إن «إلكا» ناجح، وهو خير في كل مايجري في العواصم الكبيرة مثل «تالن» و«توركو». إنه جدير بالسيادة وقد كان فارساً مقاتلاً شجاعاً، وكان عمدة محترماً، لكن رفض الانخراط في عصاية «فليمنج» ووقف إلى جانب فلاحي موطنه «بوئينا».

كاتارينا: إذا كنت سجيناً فلن يساعدك ملك أو قسيس!

كاتارينا، هليا، ميكو: لا يمنح الحق لمن لا يتزعمه بنفسه!

كاتارينا: إن على الزوجة أن تقف إلى جانب زوجها، وزوجي الآن ينفث الضرائب في قلعة «توركو»، زوجي الذي أهفر إليه كما تهفو الورقة الحية الخضراء إلى ندى الصباح، صنوبرتي التي تقف شامخة بوجه الريح والسيول، صقري الأبي المحلق وحيداً فوق الجميع، قلبي وحبي الوحيد! ميكو: إن الوصول إليه صعب في قلعة «توركو» النجمة، في قمرها البالغ سبعة فراسخ وفي زنازته الصخرية.

كاتارينا: نعم، هناك، حيث لا يسمع الإنسان صرخات الزوجة أو الأبناء أو الأصدقاء. لكن علي الذهاب إليه لوحدي. إنه

يتاديني. وعلي الذهاب!

الكورس: لقد كان زماناً عصيباً ذلك الزمان، زمان الدمع والالام، حين كانت بلادنا يحكمها «كلاوس فليمنج». كان «فليمنج» قاسياً عديم الرحمة، وكان يظن أنه يستلك البلاد. كان أولئك السادة العتاة يحضرون الفلاحين ويسخرون من آلامهم.

مشهد (قلعة توركو)

فليمنج: يدوانك لا تريد الرضوخ لي، ومازلت تصعداني؟

إلكا: إنني أنظر إليك فحسب.

فليمنج: حتى نظرتك هذه هي شيء كبير من وفد جلف مثلك!

إلكا: إن الوغد هو من يسرق الذين يحكمهم!

فليمنج: ليست هناك سرقة، فالقوانين هي التي أقرت الضرائب وقد صدرت بها إرادة ملكية.

إلكا: ألم أرك في الحملة على «دوفنورود»؟ لقد كنت تسرق الذين كانوا تحت إمرتك من الفرسان التابعين لك، حتى أنك

سرت مني نصف ماحصلت عليه من غنائم الحرب.

فليمنج: إنني لا أنذكر، ولا أريد أن أتذكر ما حدث آنذاك، ثم كيف يحق للطبقات الدنيا أن تحاسب أسادها؟

إلكا: لقد شاركت مع وحدة «آني بوتيللا» في ثلاث معارك ضارية: «بستبارفي»، «المبارفي» و«أوهافا». لقد كنت آنذاك من رجالك، لكنني لم أعبد كذلتك. إنك تستعبدنا نحن رجال «بوئينا» الأحرار.

فليمنج: لكنك سرت قمح الضرائب. من رشاك لتقوم بهذا العمل؟ هل هو الدوق جارس؟

إلكا: إن المساعدة تؤخذ من حيث أتت وليس «البوئينون» عبيداً لكم. إننا نرفض الخضوع لنظام الإيواه الإيجباري. لقد أقررتم أبناء شعبنا، وهامهم يعانون ويزدادون كرها لكم.

فليمنج: فقد سألتك عن «جارس».

إلكا: إن الخلاف بينك وبين «جارس» لايجبنا نحن الفلاحين الأحرار.

فليمنج: كل مايقوله لكم «جارس» أو يعدكم به سيلغيه الملك. إن الفرسان سيبقون مسلحين، فهذا السلم ليس سلماً

الجميع.

كاتارينا (تحدث نفسها): لقد عشت في الجميع منذ وصولي إلى قلعة «توركو» وادعائي بأنني أرملة وحيدة مات زوجها منذ سنين (تخاطب «أبها») إنك جميلة جداً ياسيدي وبيلة لأنك سويدية، أما أنا الفنلندية الفقيرة فأنا بأنة نعة ويودي أن أطلب منك معروفاً: هلا سمحت لي بالبقاء مع حارس الزنزانة هذا لأنني أشعر بالوحدة.

آبها: لقد كنت أنظر إليك نظرة غتلفة، لكنك إن أردت ذلك فهو لك. لاشك أنك تحين بالبرد لوحدهك وتطلين دفة الرجل؟

كاتارينا: لقد أخطأت سيدتي في فهم مقصدي. إن لي كبريائي، ولن أوكض وراء الرجال، بل أجعلهم يركضون ورائي! آبها: أحسنت القول! إين هنا إن شئت. إن من الصعب على الإنسان أن يكون امرأة في هذا الزمن الذي أفقدنا وقتنا بعد أن تعالت أغاني الحرب. انني سعيدة جداً بالحصول على امرأة مثلك. لاذهب الآن. أين «فليمنج»؟

كاتارينا (تخاطب حارس الزنزانة): لقد أمرتني سيدتي أن أطلب لك بعض الشراب لأعمال السرور على قلب من يحرس سجيناً مهماً.

الحارس: لي أنا؟ لا بد أن هناك خطأ! كاتارينا: لا. لا. ليس هناك من خطأ. إشراب! إشراب! لقد أعجبت بك منذ زمن طويل. هنا تشوق المرأة للرجال الحقيقيين، أما أولئك السادة فأنهم لاشيء.

إلكا (يراقب إستقبال زوجته للحارس): إن جمائي تفور بالحياة عندما أرى تلك المرأة. إن لها شجاعة الشوق، وهي رفيقة السلاح المثالية. (كاتارينا تلقي إليه مفتاح الزنزانة. يفتح الباب ويخرج من زنزانه) شكراً لك، وهيا إتبعيني.

الحارس: ما أسعد هذا اليوم الذي أتيت به أيتها المرأة! هل من مزيد من الحمر لأعطيه لهذا السجين المسكين؟ (ينظر في الزنزانة، فلا يجد السجين). اللعنة! أين السجين؟ لقد خدعتني أيتها الفاجرة ما الذي حدث؟ كاتارينا: لا أدري، ولكنني رأيت رجلاً يركض في ذلك الاتجاه. الحارس (صارخاً): النجدة! النجدة! لقد هرب السجين!

إلكا: (يظهر على الجدار الخارجي للقلعة): التي «هوتنيا»! وداعاً ياقلعة «توركو»!

نهاية، ولن يكون سلباً نهائياً حتى يرضخ لنا الروس تماماً.

إلكا: إن مايمنا مباشرة هو أن وثيقة السلم قد وقعت، ولكن لكم معارككم، أما نحن فلنا معاركنا وسنضرب الطامعين بسادون رحمة، سنبتصق كل الكلمات الأجنبية من أفواهنا ونغني أغانينا الجديدة بلمتنا، أغانينا الأفضل، التي يطلب لنا الاستماع إليها. سندافع عن أرضنا ضد الروس والألمان والجسوسين والسويديين وكل من هم على شاكلتكم. اننا نحب أرضنا الحرة ولن نتخل عنها مطلقاً.

فليمنج: لكننا سنأخذ أراضيكم مرة أخرى إذا رفضتم دفع الضرائب.

إلكا: ستكون سعيداً، بالطبع، للاستيلاء على كل أرض «هوتنيا» وتوزيعها على نبلائك، ولكن سيتحتم عليكم القيام بكل أعمال الفلاحة الصعبة بأنفسكم، ذلك عندما تسولون على الأرض بعد موتنا جميعاً.

فليمنج: إذا رفضت أن تخبرني عما خطبته «الدوق جارس» لكم فسوف أربق عنيك ونخلع أعطافك وشدك على عجلة التعذيب.

إلكا: إفعل مايجعلك بجدي، أما عقيدتي فلن تنال منها مطلقاً!

شهد (قلعة توركو)

آبها فليمنج: أمازلت هنا في هذه الزريبة الستة مع هؤلاء الاجلاف؟ فليمنج: سأعود اليك مرة أخرى يا «الكا».

آبها: مولاي... فليمنج، أترك هذا المكان وتفضل إلى اليهود حيث يهزفون العود ويغنون أرق الأنغام التي تبعث في الروح نشوة وتسمو بالقلوب.

(تتقدم... كاتارينا و«آبها» من زنزانة «الكا»)

آبها: إنني أكره هذه الجحور التي تراقص فيها الأشباح حيث يعذب «فليمنج» المثبات من الرجال. أنا لافهم السياسة ولا أعرف سبب الاصرار على فنلندا والبقاء فيها. انني سويدية وسأبقى كذلك. إنني أحترم زوجي «كلارس» فليمنج، وكنت أحبه جداً في شبابي، لكن المرأة ضعيفة بطبعها، وسنوهولم مركز كل الأشياء الجميلة. لقد ضمت ذراعاً جده البلاد حيث تحيم اللعنة على المرح. إذا سقطت قلعة «توركو»، فسندهب أنا وزوجي إلى

كانارينا: لالحق به، وأشاركه المسيرة الطويلة!

الكورس: لقد كان زماناً عصيباً ذلك الزمان، زمان الدموغ والالام، حين كانت بلادنا يحكمها «كلالوس فليمينغ» كان «فليمينغ» قاسياً عديم الرحمة، وكان يقطن أنه يمتلك البلاد. كان أولئك السادة العتاة يحترقون الفلاحين ويسخرون من ألامهم.

مشهد (إلما بوكي)

يوتو: تحيات من السويد! من ستوكهولم الملكية!

هليا: أمي! أمي العزيزة! كم أنا مسرورة لرؤيتك بعد طول الغياب! يوتو: هليا، يا ابنتي العزيزة! لقد كان فراقاً طويلاً! مسجني «فليمينغ» بادىء الأمر في قلعة «أولسو» ثم فرض علي والسوق جارلس، الإقامة الجبرية في ستوكهولم. وأخيراً، وبعد أن تجمد البحر، غادرتها عائداً إليكم.

هليا: كيف حالك الآن بعد كل هذه المعاناة؟ لاشك إنك متعب جداً؟

يوتو: متعب بالطبع! ولكن لاوقت لدينا للمتعب! هل هناك أخبار عن «إلكا»؟

هليا: إنه مازال مسجيناً في قلعة «توركو»، رهين عبودية «فليمينغ».

يوتو: يجب أن نفعل شيئاً ما، لكنني لا أدري ما هو.

تومالا: إن الموقف يزداد سوءاً، والظلال تزداد عممة يوماً بعد يوم.

إننا مراقبون وقرانا جميع بالأغراب الذين يتجسسون علينا كل مساء.

يوتو: وعما قريب سوف لانجرق على تسمية العدو باسمه.

بالو: تقصد اسم «الشیطان»!

مشهد

الأمور: لماذا أنتم مجتمعون هنا؟

يوتو: إننا نناقش شؤنا، وليس هذا من شأنك.

بالو: هذا هو الشيطان نفسه!

الأمور: كيف لي أن أعرف انكم لم تكونوا تتأمرون على الملك؟

تومالا بيلتونيمي: لكنني أنا عممة «المابوكي»، ونحن الآن في «المابوكي».

الأمور: يجب أن نلقي القبض على هؤلاء الأوغاد.

تومالا: هيا، جرب! نحن الذين سنضع القيود في يديك

الأمور: اللعنة! إنكم كثيرون لكنني سأعود!

تومالا: في الماضي، كنا ندفع جلد عجل عن كل بيت لقاء قتل

مأمور، أما عن هذا المأمور فسكون مستعدين لدفع جلد ثور كامل.

بالو: أما أنا فلن أدفع عنه أكثر من جلد فار!

مشهد

الرجال: هاهو «إلكا» قادم! حيث «إلكا»! مرحباً!

حامل هراوة: هل أطلقوا سراحك؟

نان: الأوغاد!

ثالث: لا بد أنك قد هربت؟

إلكا: أيا الأصدقاء، حيثما! كم هورائع تجمعكم هذا! لقد

هربت في السواقع من قلعة «توركو»، وهامي التي

ساعدتني على ذلك تقف بجانبني. إنها «كاتارينا».

الرجال: حيثما! «إلكا»! مرحباً! لقد كنا في إنتظارك.

يوتو: إذن هي «كاتارينا» من ساعدك! أن لك زوجة رائعة وهي

جديدة بك!

الجميع: زوجة رائعة!

كانارينا: إن كل «بوثينية» تقف إلى جانب زوجها...

بالو: وتسانده، بل وتحمل الهراوة إذا فارت مراتها غضباً.

يوتو: أخبرنا، هل رأيت «فليمينغ»؟

إلكا: وجهاً لوجه! لقد كان ينظر إلي شزواً، ذلك الحاكم

الحديدي، لكنني أعدت له النظرات وأطلت التحديق فيه.

تومالا: هل ضريك؟

بالو: هل دعاك إلى الحمر والغناء!

إلكا: لم يكن هناك وقت لذلك، إنه لم يضربني، لكنه كان سيعدمي

لو لم أهرب.

تومالا: وما الذي إرادته منك؟

إلكا: لقد أصر على معركة من الذي كان وراء سرقة قمح الضراب

. إنه يعتقد أن... «السوق جارلس» كان هو المحرض

على ذلك وقد أنكرت كل شيء. إذ إن ذلك ليس من

شؤونه.

يوتو: نعم. ولكن يبدو أننا لن نكون ذوي نفع لجارلس ولن يكون ذا

نفع لنا إذا..

إلكا: إذا ماذا؟ ألا يريد مساعدتنا؟

يوتو: لقد ذهبت إلى «ستوكهولم»، ذهبت إلى الكنيسة، رأيت كل

الفلاح، طفت كل الشوارع الخلفية، وحتى غرفة

الانتظار في المجلس الملكي، لكن «جارلس» رفض أن



كلها ييرا: إلكا لوغد حقير، أما تسجل عدة مرات بسب حرائك  
وتوشك على التشنج؟ إلكا جيت، هذا تخشى بمأمور  
وتدفع عن السلطة!

بالوا: بانغاية لظنايح!

الرجال: أما تريد أخرية! إنما تريد إلكا! إلكا، هو فندد!

إلكا: إني أقل القيادة بشروط واحد فقط.

يوتوا: وماهو؟

إلكا: أن تعبر قوانين الحرب باقعة منذ الآن، وأن يلتزم بها كل  
الرجال.

تومالا: هذا حسن! ولكن ماهي قوانين الحرب؟

كلها: ييرا: هي أن تكون كل السلطات بيد القائد دون منازع،  
وسيقول كل من يجالس أوامره.

يوتوا: يبدو هذا قسريا نعوذ الرجعة، لكنني أوافق عليه

تومالا: من معكم يبيع إلكا قائدا؟

(يرفع جميع الرجال أيديهم باستثناء «تومويستوسمي»)

إلكا: إني محذور بكم! اليوم رحل المدوكي، وغدا رجال «موهيا»  
يكبروه ويعد عد كل «موتوا»!

الرجال: لنحمي القديسة «ماري» إلكا!

والآن إلى الميوس! لنقطع «فليمغ» ونبلأه ونقذف

بهم إلى البحر! بعد السويديون إلى السويد! لنعرقهم  
جميعا.

إلكا: إسماعيل من أجل «موتوا» حرة، إسماعيل من أجل حرية رجال

بمعدن بالرجال أو العرسك أو أي شيء، إنه فقط قال.

إعمنوا ما تستطيعون القيام به بأنفسكم، فداء لا تستطيعوا  
الحصول على السلاح، إحموا العصي والفرات أو أي  
شيء آخر، دافعوا عن أنفسكم في البر، أما أنا فسامحي  
البحر.

الرجال: إذهب لن تنقذ أية مساعدة! بالحق ذلك «تدوق» إنه  
لا يريد أن يفكر بنا، حتى ولا نصف حطة! إنه حين  
رعبيد، تلك هي «موتوا».

إلكا: لن تكون هناك مساعدة، لكنني أقول إن علينا أن نقيم بالثورة  
معتمدين على أنفسنا فقط.

الرجال: لا يصح الحق فن لا نبتزعه نفسه!

يوتوا: هكذا يتكلم الرجال!

تومالا: إلى الثورة! ولن نستطيع أحد إبطال «موتوا» بعد الآن!

كلها: ييرا: ليتقدم رجل واحد من كل بيت، أما بيتنا فسيقدمه  
رجلين.

بالوا: وكوينا سيقدم ثلاثة رجال!

تومالا: وهكذا تصبح قوة كبيرة

كلها: ييرا: إن لدينا الآن كمية جيدة من الأقواس والفرات

تومالا: نعم، وليكن إلكا الزعيم!

كلها: ييرا: حسن! لقد حازبت معه في «موفغورود» وأعلم أنه حدير  
بالقيادة والرحمة.

تومويستوسمي: إنها ذخيرة جوية، صدقوني!

«كاليفاء كلهم!

الرجال: إن «بوتيا» هي أقوى معازل أخرية!

إلكا: أب الرجال!

هذا هو شعبي!

هذه أروصي

وسهوني

ودماني

وها كل أماني والأمان!

هذه الأرض أحبها،

وحباني ها هذا!

الكورس: أسرع من السهم مطلقاً من قوسه - إنطلقت

كميات إلكاء عبر السهول لتوقظ رجال «بوتيا» كلهم!

مشهد (بيت إلكا)

ميكو: أهلاً بعودتك إلى ثبيت يا أبي!

إلكا: لقد كنت دائم التفكير بك يا ولدي!

ميكو: أحسرتني أمي عن هروبك البطولي. هل قاست كثيراً في  
فدعة «توركوه»؟

إلكا: لم يكن الأمر سهلاً، ولكنني لم أعاقب ذرة لما فعله «فليسغ».

وها هي الآن «بوتيا» بأجمعها تثور!

كاتارينا: لقد جعلوا من أبيك قائد لهم العام

ميكو: لكن هذا الأمر سي جلب المزيد من الحرب والالام. إنني  
أؤمن بالسلام والوفاق.

كاتارينا: أليس كثيراً أن يؤخذ رجلاً من كل بيت؟

إلكا: إن لذي لك عملاً مهماً جداً يا «ميكو».

ميكو: ماهو؟

إلكا: ستكون رسول الثورة. ستذهب إلى «ليمنكا» وتأتي بألف

رجل من حاملي الرماح من رجال «هانوكرانكا».

ميكو: لكن ذلك يعني أن مزيداً من الرجال سيقتلون. أليس  
بإمكاننا أن نبحث إلى «فليسغ» برسالة احتجاج تحمل

نوافيع كل الرجال؟

إلكا: لن نضع توقعات أو نوسلات! إن أخرب لابد منها، ورجال  
«كرانكا» مسلحون تسليحاً جيداً وهم خيرة في قتال

الروس. أما نحن هنا فخيرتنا قليلة.

كاتارينا: سيفيل «ميكاء» بالطبع! إنه لشرف عظيم له.

ميكو: حسن يا أبي، متى أذهب؟

إلكا: حالاً! إن القدر تعلي، وها هي الحرب قد نصيحت أولئك

النبلاء يقطنون بأنهم سيقبضون الملح ويطبخونها فيها لكن

الدقيق دقيق، وليس غم في القدر إلا الماء الفاتر.

كاتارينا: ألا تستطيع البقاء معي قليلاً يا «باكوه»؟ إنني أيضاً بحاجة  
إليك...

إلكا: لقد خفف الرجل للعمل، وخلقت المرأة الحياة البيت.

كاتارينا: أليس باستطاعتك البقاء هنا لشهر واحد؟ سأعيد إليك

عافيتك وقوتك. إن الأعماء بأدعائك، عينك ذابلتان

وجبهتك ساحتة.

إلكا: إنني أحبك يا كاتارينا، سأفتقدك كثيراً، وهذا البيت هو كل

شيء بالنسبة لي. لكن على الدفاع عنه وحمائه.

كاتارينا: إذا كنت متعباً، فكيف يكون بإمكانك الدفاع عن بيتك؟  
عليك أن تنام الآن.

إلكا: إنك زوجة رائعة، لكن صخرة الجبل إذا تدرجرت لن توقفها  
أمرأة!

ميكو: إن أخرب لأتحمل شيئاً يا أبي، لكنني سأذهب رغم كل  
هواجسي وشكوكي. ماهي الرسالة؟

إلكا: إنقل غم نحيتي وأخبرهم أن جميع رجال «بوتيا» بانتظار  
مساعدة أخوتهم في الشمال. إن عليهم الحضور خلال

شهر واحد إلى كنيسة «بوتيا» تكبروه لتلقي المزيد من  
التعليمات.

ميكو: أبي! لو قدر لك أن لا يرى أحدنا الآخر مرة أخرى...

إلكا: إذا حدث هذا يا ولدي فاني أقدر لك كل ما فعلت. لقد  
منحتني الطمأنينة والقوة، وسأعطيك نصيحة واحدة:

«عش دائماً وفق مايلبه عليك ضميرك».

ميكو: وداعاً يا أبي ويا أمي!

كاتارينا: يا «ميكو إلكاء» ويا «ميكو إلكاء»! إنني أفتقدكم منذ الآن،  
وأصلي لعبس المسيح أن يكون معكم وبرعاكم دائماً.

بذهبا، إذهباً، في أمان الله أيها الرجال، واجلبوا النصول  
«بوتيا» أما نحن نساء «بوتيا» فلن نكي أو نولول.

ستحارب كذلك دفاعاً عن وطننا وبيوتنا. ها هو صراخ  
أنثى الدب يتعالى وها هي تقف مستعدة للدفاع عن

بيتها. «ياكو إلكاء»، يا رجل الخبيب، ويا رجل «بوتيا»  
كلها، إنني أراك حيثما تكون، إن أفكارك أفكاري،

وأفكاري معك. عد. احتصراً فخوراً سالمًا كما يعود  
الرجال!

الكورس: إن نساء «بوتيا» كلهن يحملن الآن أسد فدينا لقد أخذت  
الحرب أزواجهن وأبناءهن خلف الأفق البعيد أما «إلكاء»

فقد ذهب يحمل معه حب كل البيوت. لقد خلق عمر  
 حط الأفق كي يخلق المصغر الوحيد. ماثيرا جناحية فوق  
 أرض الوطن كلها.  
 مشهد (كيسة «بوهب كبير»)  
 الكورس: إن كيسة «كبر» وقف مذهبة هذا الحشد من الأبطال  
 مستجمدة إشتعاعات فرسات «فليمغ» عني وجوههم  
 عندما نصب قم الشراك!  
 إلكا: نحن الآن أكثر من ألفين. وهذا العدد من الرجال يجعلنا قوة  
 ضاربة. إسمعوا أيها الرجال! إنني أعرف «فليمغ»  
 وأعلم أنه يستطيع دحرنا بحلطة الخريبة. ولكن عندما  
 يصرب ألف رجل ضربتهم في حطة واحدة. فإن قم  
 «فليمغ» سيطر هنا وسيجري وجهه الشعوب  
 بالو: لايل سيسبح في سراويله!  
 تومالا: هل ثمة أخبار من الشمال?  
 إلكا: سيأتي «كروكنا» بالتأكيد وجنود الغضب يلعب في عينه. كنا  
 - يرا. ياروفيقي القديم. ستكون أنت مساعدي.  
 كلها - يرا (الذي يعني اسمه «ساحق الجليد»): إذن سأسحق كل  
 بارد يحول المساس بك.  
 إلكا: أريدك أن ترافق «الأخوين» «بيغونومي» «إنني لا ألقى بها»  
 بوتو: كم حبالا عندنا?  
 تومالا: القليل فقط.  
 بالو: وعندنا عدد قليل من الخيول الهزينة.  
 بوتو: هذا الأمر لا يشر ياخير!  
 إلكا: إن لدى «فليمغ» ألف خيال في الأقل. لكن لدينا مشاة  
 أقوىاء. فلنضرب الخيول وسقطها من تحت راحيها. إن  
 الخيول الساقط من فرسه لا يستطيع المشي. لقد رأيت  
 ذلك في معارك «نوفغورود»  
 بوتو: متى سننطلق. والى أين?  
 إلكا: سننطلق عند الشروق. سنذهب أولاً إلى «بالاسباري» ثم  
 نغصم إلى مجموعتين لتعاود اللقاء مرة أخرى.  
 بوتو: ننصلي إلى الله نركا أولاً. الكيسة هاهنا.  
 بالو: لو صلبنا إلى الشيطان لكان ذلك أنفع! سيساعدنا الشر على  
 الشر!  
 إلكا: ننصلي إلى المسيح ليباركنا ونحمينا من سقك الدماء. لما لانفع  
 فيه.  
 كلها - يرا: إذن من الأفضل أن نغرق الأعداء في البحر. وهكذا  
 يكون هناك سلك معنا!

تأخر بيغونومي: إنني أحذرك! إن «فليمغ» هو الحاكم الشرعي  
 الذي عليه الملك.  
 بوتو: إذا كنت صدنا. فأوضح ذلك صراحة.  
 تاونو بيغونومي: إنني أحذركم فقط.  
 إلكا: إن تحذيرك جاء متأخرا. لقد فاضت كأس «بوتيا». وعذبت  
 أن تكون حذرا فيما تقول.  
 الكورس: إن غيب المعركة بعم البلاد. ولي تنسى فنلندا الحرب  
 التي خاضها «إلكا».  
 مشهد (داخل الكيسة)  
 إلكا: إن ذاهبون إلى المعركة. هباري!  
 مارتنيوس: لكنكم ذاهبون للقتال ضد الملك الشرعي.  
 إلكا: كلا. بل إن ذاهبون للقتال ضد اللصوص.  
 مارتنيوس: إنه غرر دفعكم إليه «الدوق جارنس». هذا قاتل أرفض  
 محكم بركاتي  
 الرجال: إذن سنبارك أنفسنا بأنفسنا.  
 الكورس: نشعب الحق في تقرير مصره. «والكنيسة لاتنفل شيك  
 سوى تمجيد الحكام في ترابيلها»  
 مشهد  
 رجل من «هامي»: إننا نطلب معاونتكم لمنطقة «هامي». فقد ضقت  
 ذرعنا بنظام الأيواء «الاجباري».  
 بالو: هل سمعتم هذا؟ لايسد أن نعتبر الحرب متهية مادامت  
 «هامي» قد استقيطت!  
 إلكا: علينا أن ندحر «فليمغ» أولاً. إذ ليس لدينا الوقت الكافي  
 للوقوف في «هامي».  
 تومالا: لكن «هامي» على الطريق.  
 إلكا: إن القضية قضية وقت ومباغنة. مع ذلك ليعز الغداة ما يرون  
 ولي أعرض قرارهم.  
 تومالا: نسنول أولاً على حصن «هامي». وسيكون لدينا الوقت  
 الكافي لذلك.  
 بوتو: إنني أتفق مع «تومالا» في الرأي.  
 إلكا: إذن هذا هو ما نريدون! إن في هواجسي. ولكن لنقم بها  
 تريدون. هذه «وامري»: علي «تومالا» و«بالو» الانطلاق  
 إلى «هامي» و«سنشوه» لاثارتها. أما أنت يا «بوتو» فخذ  
 مائتي رجل لآشارة الجزء الساحلي حتى «نولفيلاه».  
 وسيكون لقائنا خارج قلعة «نوركوه». يبعثوا تقاريركم  
 لي. ولي فقط. حوث بحريات الأمور



مشهد (بالاسياري)

الكورس : الى الامام محو الخربة ! الى الامام يا عمارين من اجل  
الخربة ! الى الامام ايها الرجال الشجعان ! لقد لقي  
اخلائنا هياته في مياه بحيرة «بالاسياري»  
كلنا - يرا : لقد فتحت ابوابه الجحيم !  
ايها القادة ! يا «الكاه»

الحياة بيننا !

تقد حوض الشيطان «تاوونو بيتويسي» الرجال على  
التمرد . لقد سمعته وهو يقتلهم بالعودة الى بيوتهم والقاء  
الفض على  
تاوونو بيتويسي . هذا كذب ! لقد قلت انه من الخطا ايجار المقديس  
على المشاركة في الحرب . وطلبت منهم العودة الى  
بيوتهم .

كلنا - يرا : اسك آت الكذب بتلميذ الشيطان ! هؤلاء هم الشهداء  
على ما كنت تفعله !

الرجال : هذا صحيح .

الكاه : لك العز يا «بيتويسي» ! من ابنا جلدتنا ونفعل هذا ؟ انك  
تعرف قوانين الحرب ، والقضية واضحة جدا . هل  
تستقون حكمي عليه ايها الرجال مه ! يكن !

الرجال : نعم سقبله !

الكاه عليه ان يدفع حياته لتناحيثه ان سفل دمك يا  
«بيتويسي» . وانما سمرقت في البحيرة . بعد الامريا  
«كلنا يرا» .

تاوونو بيتويسي : ايها الاوغاد ! انكم لن تستطيعوا قتل ! سينقم في  
«فليمينغ» ! سيقتل حتى اطفالكم !

كلنا - يرا : نحمد ايها الدم . نحمد ! نحمد ! نحمد ! الروح الحافظة  
حي يلقى بها الى الجحيم !

الرجال : نحمد ايها الدم . نحمد ! نحمد ! نحمد ! دورتك !

الكاه : هانح الان اقوي . ومنحدون . نستمد ايها الرجال . الى  
القتال ! فاما النصر او الموت ! ولكن صرخة الحرب  
وشعارها «الخربة للفلاحين» !

الرجال : تقدموا ، تقدموا يا اباء «بوئي» . فلن نكون عبيدا ابدا .  
اغنيتنا الجديدة هذه ستكون نشيد حامل افرات  
تقدموا ، تقدموا . يا اباء «بوئي» ، فالخربة بانتظاركم  
وحنف غابة «هامي» سيلي «فليمينغ» ومصريه . تقدموا  
تقدموا يا اباء «بوئي» ، تقدموا يا فلاحي الشيا فأتهم  
وحدكم قادرون على انهاء ظلم هرسان «فليمينغ»

وسرقائهم . تقدموا ، تقدموا يا اباء «بوئي» تقدموا يا اباء  
الارض اخيرة تقدموا يا فرسان «الكاه» . «الكاه» زعيما  
وقائدنا الى النصر . تقدموا ، تقدموا يا اباء «بوئي» .  
تقدموا ، محو اخنوب لن يستطيع «فليمينغ» ايقافنا ولن  
نكون عبيدا ابدا

مشهد

رجال الكاه : انهموا يا رجال «بوئي» .

خوصوا المعارك ايها الشجعان .

ايها الفرسان الالة .

وليقدح شرر حوافر خيولكم

في وجه الطفلة .

فلن نكون عبيدا ابدا .

النصر لا ياتي بغير العرق والدماء

ايها اغنيتنا الجديدة .

اغنية المعركة . نغنيها جميعا .

ليقدح شرر حوافر خيولكم

في وجه الطفلة !

ان الخربة في انتظارنا

والنصر لا ياتي بغير العرق والدماء

ولخلف غابة «هامي»

سيلي «فليمينغ» ومصريه .

انهموا يا رجال «بوئي» .

خوصوا المعارك ايها الشجعان

يا فلاحي الشيا الاشداء

ان النصر لا ياتي بغير العرق والدماء

الى القتال !

الى القتال !

وليقدح شرر حوافر خيولكم

في وجه الطفلة

فالنصر لا ياتي بغير العرق والدماء .

معسكر «فليمينغ»

فليمينغ : حسن . ايها الفارس «نوت» . نكتم ! ما الذي

عقد لسانك ؟

نوت : هـ . هـ . هناك الكثير منهم !

فليمينغ : ماذا في ذلك ؟ ان البعوض ياتي دائما بالاكوام !

نوت : لا . لا . لكنهم جعلونا نهرب كقطع من الاغنام . لقد

كانت هراواتهم جدوا متبعا في وجوها.

فليمغ: هذا جيد! باستطاعتنا الآن أن ندفع جلودهم!

نوت: وكيف ذلك؟

فليمغ: إن لم يكن بالقوة، فبالخيلة.

نوت: ولكن هل لديك القوة الكافية لذلك؟

فليمغ: إن الذين من الفرسان يكفون لذلك. . . أعط الأوامر

للفرسان يا فاجوم الآن، يتبعهم النبلاء ثم تبدأ المدفعية

بالقصف حلقا بشكل المتسردون خطوطهم الأمامية

للهجوم. أه. كم أتمنى أن أرى وجه الكاهن مرة أخرى!

مشهد (المعركة الأولى: يشن فليمغ عدة هجمات متتالية، لكن

يفشل في كسر شوكة الشوار أو خرق صفوفهم. يرسل

مفاوضاً يحمل علماً أبيض إلى الثوار)

المفاوض: بالثيابة عن «فليمغ»، أطلب التحدث مع قائدكم

إلكا: إنني لا أتحدث إلا مع «فليمغ» نفسه! (يمر المفاوض، ثم

يظهر «فليمغ»)

فليمغ: حسن! هانحن نلتقي مرة أخرى يا «ياكو الكاهن» إننا لم نصل

إلى نهاية حديثنا في قلعة «توركوه».

إلكا: نعم. هذه هي المرة الثالثة التي نلتقي فيها: كانت الأولى في

«نوفغورود»، والثانية في قلعة «توركوه»، وهانحن الآن في

«نوكيا». لكنني أرجو أن تفهم بأننا لن نلتقي أحياء مرة

أخرى - لا بد أن يموت أحدهما، أو كلاهما.

فليمغ: إنك لرجل عنيد!

إلكا: أنت الذي جعلني كذلك.

فليمغ: لقد فانتلت في السابق معي بشجاعة تليق بمن يقاتل

معي.

إلكا: وسأستمر في القتال بشجاعة حتى تصدر أوامرك بإيقاف نظام

الأيواء عن «بوتنيا» ومنع فرسانك عن ممارسة السلب

والتهب.

فليمغ: إن البلد بحاجة إلى فرسانه، وهم بحاجة إلى أن يحصلوا

على ما يعيشون عليه.

إلكا: إنك تثبت فشلك كإداري إذا سمحت للفرسان بحري

الضرائب مباشرة ووضعها بجيوبهم.

فليمغ: إن عميتك لم يسأل له شيل إذ لم يستطع أحد الوقوف

بوجهي. إضافة إلى أنك قد بالغت كثيرا في هذا

الموقف. إن الرياح لم تعد تجري كما نشاء هذا وقد أعدك

بأخزية مع أن تلك كانت نبي في حالة إسسلامكم.

إلكا: إننا لن نسلم مطلقا ولن نراجع أيدينا، ولن نيتسم حتى

يتوقف نظام الأيواء وتعود غيوتنا إلى الركض حرة أية.

فليمغ: دع السيف يقرر ذلك إذن أيها الأحمق العنيد!

(المعركة الثانية: بعد هذه المعركة يتقدم «نوت» مفاوضا، ويقف

أمام الجدار الخشب الذي يكونه حاملو المرافات):

نوت: إنكم ستخسرون هذه الحرب! انظروا إلى قتلاكم! إن

«فليمغ» بعد بأن نظام الأيواء سينهي إذا سلمتم قائدكم

له. فكروا في ذلك! بمجرد تسليم قائدكم، سيكون

بإمكانكم العودة إلى بيوتكم أحياء. إنه عهد. وهاهو

مكتوب على هذا الاعلان توقيع «فليمغ». عليكم

التفكير به جيدا واعطاءنا رأيكم غدا صباحا. («نوت»

يقذف الاعلان إلى جدار الخشب)

مشهد (معسكر «إلكا»)

يأتي أحد حامل المرافات باعلان «فليمغ» ويسلمه إلى «يكا

بيوتنيسي».

حامل المرافة: لقد أرسل «فليمغ» هذا الاعلان، ولا أعرف

القراءة. هل أخذه إلى «إلكا»؟

بيكايلتونيسي: كلا، إعطاني إياه. ها هوذا الكاتب وسيقرأه.

الكاتب: يقول الاعلان إن بإمكان الفلاحين العودة إلى بيوتهم

أحياء في حالة تسليمهم القادة، وبمعك ذلك سيتموت

الجميع!

بيكايلتونيسي: هل سمعتم ذلك أيها الرجال؟ أيها مرصتنا

الأخيرة. لنسلم «إلكا» فيه. إنه لا يعرف كيف يفقدنا.

وقد مات منا الكثيرون. لنأخذ لانتغي الأغنية التي كتبها

عن «إلكا» يا «نيتاروسي»؟

نيتاروسي: إلكا قائد فاشل،

عصفور حقول،

مقصوص الجناح.

صفدح هزيل

بمخوض الحرب!

أضحكة الموت!

مهزلة الرجال!

أحد حامل المرافات: لقد قلت كفايتي من هذه الحرب!

سأهضم بقربي فقط.

رسول (جريح): هذه رسالة من «بوتنو». هل «إلكا» هذا

بيكايلتونيسي. كلا، إنه ليس هنا. إعطني الرسالة! وسأعبد حرم

له.

الرسول: لقد قال لي «بوتو» أن لا أسلم الرسالة إلا بيد «إلكا» مع ذلك، فأنني ضعيف جداً، خذ الرسالة وأخبره إن «بوتو» قد أسروا وأخذوا إلى قلعة «توركو»، كما أن الكثير من الرجال قد قتل.

بيلتونيمي: إذن فقد إقتربت النهاية فلم يقبض على «إلكا» وسلم إلى «فليمينغ». هل أستطيع الوثوق بكم؟ إن علينا أن ننصب له الفخ عند حلول الظلام.

رجل: إعتقد علينا.

رجل آخر: ثق بنا، سنذبح الخبز بين الجميع.

كلها - بير: هاهو شرفنا يباع الآن رخصاً يجب منع ذلك! مشهد

تومالا: حبيب، «إلكا»!

إلكا: مرحباً بكم أيها الأخوة!

تومالا: إسمعوا أيها الرجال! إسمع يا «إلكا»! لقد جئكم بأخبار طيبة، لم نعد لوحدها بعد الآن، إن الرجال القادمين من «سافو» في طريقهم إلينا وسيكونون معنا خلال وقت قصير. سيكون لأولئك الرجال ولغزو وسهم دور عظيم! إلكا: لقد جئنا لنا الأمل يا «تومالا» ويا «بالو». لقد جئنا هنا ببساطة، لكن قوى الجميع هي الأخرى بقطعة، إنها تعرض الفلاحين الآن للبيع. إن الكره أكبر من الحب. «بالو» ومن يجرؤ على ذلك؟ من هو الجاني الذي ينكث بالعهد؟ من سلفي الراية؟

إلكا: تردد إشاعتنا بأنني أرفض القتال، أو أتقاعس فيه. تذكروا أيها الأخوة أنني كنت الوحيد الذي عارض الوقوف في «هامي». إن الأحاديث هنا أصبحت أكثر من الأفعال والرجال فنقون. كاد المفروض أن نباغت «فليمينغ» لا أن نترك له الفرصة لمباغتتنا.

تومالا: ذلك صحيح، ولكن هل ثمة أخبار من «بوتو»؟

إلكا: كلا، لم أسمع منه ولا كلمة واحدة. لقد بدأت أفقد عليه. «بالو» هاهو موقف القتال هنا؟

إلكا: لقد سقط الكثير من القتلى من كلا الجانبين، لكن جدارنا الخشب سيصمد. إن المعركة مشهورة ولن نسلم أو نراجع دون تحقيق النصر! (المعركة الثالثة. مدعوبة «فليمينغ» تبدأ القصف)

صم - بير: لقد فتحت جهنم أبوابها! المعنة!

جك - بكم يا رجل! ما الذي تفعله؟

كلها - بير: بعض الأوغاد من رجالنا يخططون للتسرد. لقد وعد «فليمينغ»، بأن يسمح للرجال بالعودة إلى بيوتهم سالمين إذا سلموك وبقية القادة الآخرين له.

إلكا: من هو الخائن بيننا؟

كلها - بير: إنه بالطبع «بيلتونيمي» الآخر. كان ينبغي أن يقتل مع أخيه

إلكا: ومتى قررروا الامساك بي؟

كلها - بير: عند حلول الظلام. إن مدعوبة «فليمينغ» مستمرة في قصفها والأمور تزدى ساعة بعد أخرى. لقد أخذ إلياس يعم الناس، وهناك أغنية هجائية ضدك.

إلكا: هل بلغ الأمر هذا الحد؟ رجالي؟ أعزوني؟ أبناء وطني؟ يتأمرون عني؟ ولكن من الذي ألف الأغنية؟

كلها - بير: إنه «رناروسي»، صديق «بيلتونيمي». إنه جاسوس بالولادة! مستعد للمخيانة دائماً. لا صديق له، ذلك الكلب، إنه يركض وراء الأقوياء.

إلكا: سأبصر في وجهه حتى ولو كان جثة. ماذا تقول الأغنية؟ (كلها - بير: برده أغنية «رناروسي» كلها). إذن هذه هي طريقة شكره، لي، لقد كنت أظن... حسن، لننس الموضوع، إنني لا أستطيع الذهاب هناك الآن، لا أستطيع النظر في وجوه الخائنين. إنني قلق جداً يا «كلها» - بير.

كلها - بير: إلكا: إنك القائد الذي يحبه الجميع ويتوقعون منه الكثير.

إلكا: أه لو كانت «كاتارينا» هنا الآن! لكنني أعرف أن علي القتال وحيداً والوقوف وحيداً ضد كل شيء، وحيداً تماماً. هي وحدها حبيبي، هي وحدها من أفكرية الآن. هل ما زلت تسم بي يا «كلها» - بير؟ إذهب واشعل غرنا

الغلال ذلك لكي تتمكن من رؤية الديس هيريون

كلها - بير: حسن، وسأعد جيتانا كذلك.

إلكا: إعمل ذلك! لن يستطيع أخوة سلينغ جلدي حيا إنني ما زلت بانتظار وصول قوة الشبال. اعطوني رعي!

مشهد

إلكا: على جميع الرجال الأصغاف جداراً من حشب الغراوات إننا سنربح هذه المعركة لأن «فليمينغ» لم يحقق شيئاً لحد الآن.

بيلتونيمي: إن لعينك قد انتهت يا «إلكا»! لقد فر معظم رجالك!

إلكا: رهوا صفوفكم أيها الرجال! ما الذي أصابكم؟ هل أنتم

حافظون؟

تومالاً: لقد هرب نصف الرجال، وهاهوذا مخزن الخلال يشتعل،  
وإستطاعة «فليمنغ» أن يرى أعداد الغرابين ليساعدنا  
الله!

بيلتونيمي: هؤلاء هم القادة، اعتقلوهم!  
كلما - بير: إنك انت الذي سميت الآن «ياجم» «بيلتونيمي» لكن  
هذا يفر هارباً إن الشيطان سريع إلى الحرب! (مداخ  
«فليمنغ» تكثف قصصها)

بالو: ها هوذا «فليمنغ» يشن هجومه الأخير. لم يبق أحد من  
الرجال. لقد فر الجميع! أيها النساء! الموت هو  
ماتالون لا الحرية. رغم أني لست خائفاً، لكن علي أن  
أغادر إلى «كرانكالا»

كلما - بير: علينا أن نفعل ذلك الآن، وإلا لن نستطيع الإفلات  
مطلقاً.

إلكا: توجهوا نحو الغرب ثم تفرقوا. أما «كلما - بير» فانه سيأتي  
معي إلى «المايوكي» حيث علينا إجلاء العوائل وإلا فإن  
«فليمنغ» سيدبجهم جميعاً. سيكون لقلنا في «ليمنكا»  
عند «كرانكا».

الكورس: لقد كانت قوية تلك اليد التي إرتفعت بوجه الظلم  
والاضطهاد، لكن يد الحياة التي إرتفعت بوجه «إلكا» في  
«نوكيا» كانت أقوى. ليضع القتلة أكاليل الغار على  
رؤسهم وليعش النبلاء حياهم الرغيدة على حساب  
«بوثنيا» الشقية!

مشهد (منزل «إلكا»)  
إلكا: لقد خسرنا يا «كسانارينا»! لقد خائفنا رجالنا، أبناء وطننا!  
رجالنا يا «كسانارينا» إعتراهم الجبن! ان علينا الهروب  
والأاعداء هنا. تزودي بالطعام وأحكمي ربط هذا  
الجرح.

كاتارينا: إنني لا أستطيع أن أراك يائساً هكذا!  
إلكا: ليس لدينا الوقت الآن. عليك اللحاق بنا إلى «ليمنكا».  
كاتارينا: ياويلنا! لقد بنينا الأمال الكبيرة ووثقنا بالآخرين. لقد  
صدقناهم واعتبرناهم أصدقاء مخلصين!

إلكا: هل وصلتك أخبار من «ميكو»؟  
كاتارينا: لم تصل منه كلمة واحدة.  
إلكا: لقد تأخر «ميكو»! لقد تأخر الجميع!  
رسول: إهرب يا «إلكا» لقد ألقي القبض على «كلما - بير» والمأمور  
في طريقة إلى هنا.  
إلكا: لم تعد لي القوة الكافية على الركض.

كاتارينا: إختبئ في القبو! ساعدني على حملك يا رجل! «إلكا»  
يسقط

المأمور: ها قد وجدنا الذهب في وجاره! إنني ألقي القبض عليك يا  
«إلكا» وسأرسلك إلى قلعة «توركو» لتعلم هناك أمام  
«فليمنغ»

إلكا: اعتقد أن هذا كل ما تستطيع عمله! الوداع يا «كاتارينا»! لقد  
أحببتك كثيراً، تذكرني هذا دائماً، لكنك لن تستطيعي  
اللحاق بي في هذه الرحلة. بلغني تحياتي لابنا «ميكو».  
خبر به أن لديه الوقت والقوة، لكن لعلني منه أن يترث  
في مسيرته.

المأمور: تحرك!  
بيلتونيمي: إلكا زعيم فاشل / عصفور حقول... / ضفدع  
هزيل...

كاتارينا: إنك خنزير قذراً «بيلتونيمي»!  
بيلتونيمي: إن «إلكا» له أصدقاء في كل القرى الواقعة على الطريق  
من هنا حتى قلعة «توركو»، فكيف نجرؤ على إرساله  
براً؟

المأمور: سأشتبك الآن وأقطعك أرباً أولاً لنكون دوساً للآخرين!  
كاتارينا: ولكنك نفسك ستشق قبل حلول الربيع القادم!  
المأمور: لأحاولي إغافتي. إن فرسان «فليمنغ» منتشرون الآن في  
كل مكان وهامهم الآن يأخذون ما يملوهم وسيأتون هنا  
ويشيحون منك ما تحفظين به لزوجك!

كاتارينا: إنني سأقتل نفسي قبل الرضوخ لهم (المأمور يسحب  
«إلكا»)

إلكا: كاتارينا!  
كاتارينا: ياكو إلكا!

مشهد («إلكا» يقف مقيداً بالحبال مع عدد من حاملي  
الحرابي)

إلكا: أيها الرجال! أيها النساء! باسكان «المايوكي» يا  
أهل «بوثنيا»

كلكم! هكذا يقف الرجال الذين ختموهم! إن الحرية لا تأتي  
بكم، إنما تأتي بالشجعان فقط. ولكن إذا طمحتم في التفسير  
مستقبلاً فذكروا «إلكا» وإذا وصلت قوات «كرانكا» فكونوا مخلصين  
له في الأقل!

الكورس: إن أقصر الطرق المؤدية للحرية يمتد بمحاذاة نهر  
القداء.

# جنود

ترجمة :

لطيف ناهض حسين

جون غورفي

John Gurney

بريطانيا

جندى ١ :

لم تعلم بأن بصري قد عاد .  
راقبتك وانت تراقب طيف وجهك الزجاجي  
الذي يرتعش على النافذة  
محاول ببطء  
تحمين الالم  
الذي يشد الملايح  
يوما بعد يوم  
راقبتك وانت تفرك يديك وتقرص جلدك  
كما لو كنت تختبر جسدك ، تتحقق من شكله ،  
تبحث عن احساس مفارقة .  
اصغي كما تصغي انت لصوتك  
كما لو انك تسمع تسجيلا لنفسك :  
كأنما

التصميمات الاخيرة .

لايقاهاته الغريبة .

رأيت ذلك يحدث من قبل .

لن تستطيع إيقاف العقل .

ماهو سبب الحرب ؟

جنود ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤

طبيب عسكري

ممرضة

صوتان .

١٩١٧ ، في مستشفى عسكري . جنود يمرضون جراحهم .

## الطبيب :

لقد ابقى الغاز على حياة الكثيرين من الجنود.  
التي بان يتقاتلوا بالغاز وحده  
يجب ان تفحص اقامة الغاز باستمرار،  
فلاجنود لا يحتفظون بها سالة ونظيفة.

خطيئة الانسان .

## جندي ١ :

جندي ١ :

كنت اضرع انني بخير.

تساقطت قتابل الغاز عند المساء .

## الطبيب :

الطبيب :

قد كنت بالطبع . مع الغاز  
تختلف الاعراض .  
انك تظن بنفسك  
القدرة على السير  
او الاكل .  
فان فعلت  
فأنتك ببساطة تقتل نفسك  
ضربات قلبك غير منتظمة .  
الغاز الحردلي سيحرق ريشك والجلد .  
يوقف (الفوسجين) (٣) القلب .

جندي ٢ :

مخرجنا في الليل .  
لم يرنا احد تذهب .  
تقدمنا تحت ضوء القمر والنجوم .  
لم نتكلم .  
ليس ثمة صوت الى جانب وقع احذيتنا،  
غير المدافع  
التي دممت بالجماء نقطة التموين في المحطة،  
وغطيت الجياد .  
لم نفن .  
كان قلبي صامتا  
عند المحطة .  
حدثت اسفلا بالتالمين في الجليد،  
توهجوا

● الفوسجين : غاز عديم اللون كرهه الرائحة ،  
كان يحضر اصلا بالاستعمانة بضوء الشمس  
يتطلب التحسن اسابيع . (يتلاشى بعيدا)

لم تضع قناعك .

لم تطع اوامرنا .

يتصاعد الغاز عندما تسخن الشمس الارض .

انه صموت وخفي ، لكنه يفوح

مثل الحردول او ازهار الجيرانيوم .

انه يفترق ملايك

يصير الجلد احمر . انه يفرح .

تصل الحروق الى انفك .

تنتفخ وتدمع ، تؤلم وتنطبق

فتشعر بانك قد صميت

عليك ان لا تلمس بشرتك .

بعض القروح يجب ان تغطى . ويترك البعوض .

عليك ان لا تتحرك .

تشعر

بانك قادر على السير

فان فعلت

سيقتل نفسك

لا تطع مرة اخرى

وسوف تموت .

جندي (٢) :

الغاز رهيب .

الطبيب :

الغاز اكثرها انسانية .

قارنه بالرصاص او القنبلة .

كل ما يفعله حروق خارجية .

لم يفقد حينه ، او نصف فكه .

مثل اضلاع مقاطعة من الواح خشب الطرق المقصورة  
التي تمتد الى المعركة .

مخرفان .

كظلال اخر الموتى غير المدفونين ،

ناموا في البرسيم ، نصف مخبئين .

في حقول

كانت اعمدها المنعزلة ، معلقة بالاسلاك .

تأرجحت

حقيقية عدتي في العربة . هيئات

كانوا يسحبون .

احسست بذلك الاستغراق في الكآبة ، ثم الخوف .

انصت الى العجالات الحديدية فوق السكك

اعدت الفكر ثانية بعمولة الظفار من الموتى .

ولقد رزمت اجسادهم بالجص الحي ، يسرعون بهم

للحرق في محارق بشعة خلف الخطوط .

جندي ٣ :

راقبت الخيالة

غيولهم صغيرة ، كالمهورات .

ليس لاحد منهم رداء طويل . اعتمر

البعض كاسكتات سائسي الجول

وكان الآخرون حاسري الرؤوس .

لف الكثيرون اردانهم فوق سواعدهم .

انصبوا فوق ركابت قصيرة .

رأيتهم يجمعون .

في البدء انطلقوا سوية . ثم انتشروا .

عادوا محتين مثل قرسان السبق ،

سيولهم مشرعة الى امام ، قبالة هيولهم .

اغاروا مرة ، ثم اغاروا ثانية حالدين .

توغلوا ، ثم توغلوا مرة اخرى .

تمزقوا تحت هجمة واحدة .

تساقطت الاجساد المجزورة الاعناق ، تدرجت الرؤوس المدعاة

تفازت بين النعال الحديدية لأرجل الجياد .

جندي ٤ :

تمزقنا

في شوارع ضيقة .

تدفق دم الموتى

وهم مطروحون الواحد فوق الآخر .

تكتلهم على بعضهم منهم من السقوط .

جندي ١ :

لم استطع امساك بتدقيقي بسبب الحرارة .

نطلعت الى الموتى

ولقد تكدسوا اقواما امام المدافع .

جندي ٢ :

لقد كبلوه وربطوه الى عمود .

حشروا وجهه في قناع غاز مقلوب

ليكنموا صرخاته .

كانت مجموعة اطلاق النار تراقب

فقدت احصائها .

كانت اطلاقاتها طائشة .

جرحت الرصاصات فقط .

صرخ الجندي ويكي

تقدم الضابط

كان عليه ان يطلق مرتين قبل ان يديه قتيلا

جندي ٤ :

رأيت الرجال وهم يمدقون بجثثهم ،

بالضباط

الذين امروا الجثث المتسفخة الان بالم هجوم ،

بالركض في نيران المدافع ، وبالموت ،

جندي ٢ :

كان الهواء لطيفا وجافا .

عمال المناجم ، الذين يعيشون حول الحفر .

تسلقوا فوق فتحات القنم ليرقبوا

مشهد الحرب .

تعلقوا مثل الذباب على السلام ، متشبثين بالدرجات

ليشهدوا اين كنا نموت .

من كلي حقل وشجر زجرت المدافع .

قاموا وسقطوا .

في موجات من الصوت .

تلك التي تصني لرائحة التربة المسافة .

الطبيب :

مالذي قاله التربة؟

جنتدي ٢ :

كن مستقلا .

انحر

برباطة جاش .

هيء نفسك الى اللاموت

تبرا

من تكران الذات

اقطع صنتك

بالحب .

وقدت هناك في الليل

وقد زاغ

ذهبي عن كل رصاصة . .

القذيفة المنقار

لا تصل الي .

سقطت قذيفة جاتيا .

عرفت

الروح الكوني .

هل هله هي الجبهة؟

الطبيب :

واقعة «السوم»<sup>(٢)</sup> بشامها هنا .

ببط الخدائق التجارية حتى ضفاف

الشاليهات ، التي بنيت ليبارس فيها الحب وقت البطالة

ومع حلازين الطين النضيج فوق قنورهم .

وبوابات الخدائق قات الأزهار والاوزات الحديدية .

جنتدي ٢ :

في اي اتجاه هي الجبهة؟

● واقعة السوم الاولى :

حدثت عام ١٩١٦ خلال

الحرب العالمية الاولى حين

شنت القوات المتحالفة هجوما

لشلا على الجبهة الغربية .

تضجر القنابل خلل الدخان .

لأمة مثل مرايا محطمة ، أنوار متلائة

يتأوج الدخان من الارض في سحب كالصوف .

وراء الغاز الانكليزي ،

مثل حجاب رامية قانع ،

زاحفا نحو الخنادق .

كان الانكليز يهجمون .

حشرات صغيرة تمدو الي امام ، مجاميع سوداء مترامعة ،

قنابل البعوض ، بدا مترددا ، ثم سقط :

وقدوا حيث سقطوا

تقدم قاذفو القنابل .

ساروا خلال عاصفة القنابل الملونة ،

زخارف الة من القرمزي من الاخطر الزاهي ،

الذي انفجر بين اجسادهم .

سوتجبر الامان ، مثل الكياس دم .

سمعتهم يصرخون ، مثل حيوانات بعيدة ، في كل مرة

هندما تندفع الحرية

خلال نسيم الجلد

وتتزع الحياة .

غمرت الاجساد الخنادق ، عميقة فاحتوهم

احتض ضباب القنابل المعدني اللامع

يجث الاموات

ثم هجموا

بختازين علامة الخنادق .

قتل رجال

في منتصف جملة او عبارة

ومن الظهيرة حتى الفسق .

عظم المساء انين الموت . كان بعض الرجال

يضعفون امعاءهم : اطرافهم المكسورة :

وكانوا يطلبون شربة ماء .

استدوت وهربت .

هدوت وسط غابة .

كانت الاشجار مختلفة هناك . هادئة

ذات اوراق

حفرت حجرا بيمزقي ، نبشت اخنودا

في التربة حيث اقدر على الرقاد :

كشطت الاوراق الباردة العتيقة

لكي اشق التراب ، السيد الناعم :

اقتنائر كالسيفان الجارية المعجذرة ، سيقان بيضاء طويلة



## الطبيب:

الجبهة الى الشمال.

مسيرة ثلاثين دقيقة

ستفوقك صوب الخنادق -

عبر المعطة، عبر النهر بعد الجسر،

القلمة بحقولها من نبات الخوذان،

الكنيسة التي دمرها القنابل، حيث يتدلى رأس (العدواء الذهبية)

اسفلا مع طفلها المتير المقلوب

ليند يللمركة

ستجتاز القرى ذات الاجر - المترب، والحقول الساقطة،

صفوف الذخيرة، ويحول العربات.

قدائف،

تنفجر في الجوار بين حين وآخر.

لتصطاد مستودعات الذخيرة.

فرسان مع رسائل مستعجلة، ضايرون.

يمدون خطوط الاسلاك من عمود لعمود.

جندي ٣:

هل تستطيع رؤية الشوارع؟

## الطبيب:

الفرنسيون يبرزات كأهم سائرة، معاطف زرق عتيفة،

مع قدرور ومقال وجزم معلقة في كل مكان،

خوذهم عبر جباههم.

يشي الانكليز مجهدين، بمعاطف الخنادق المجيولة بالطين،

فتراب ارض المعركة قد نفذ في الاكف الكبيرة الخشنة

انهم ينزلون ثائرة ليضع ساحات الى الحياة.

يحدقون بصورهم التي تبدو بيضاء شاحبة

في نواخذ واسعة غير عظيمة: يتحصنون جواتهم،

كامل اجسادهم غير المصابة.

يلف اخرون في الزوايا: ينظرون للعالم.

يحدقون بياض النساء، الثنورات البيض الطوال،

الى المرضعات يدفن الجرحى في عرباتهم،

الى الاطفال، كيف صاروا اطفالا،

انهم ينظرون كما لو انهم خطوا داخل حلم.

ضباط، بنفوذ بقيت ليضفوها،

يخلصون لدى الخلاق،

ارى اصابعهم يمسح خلال فروات رؤوسهم،

فاسلين شعرهم القصير الخشن،

يشطفون الصداف السوداء للقلل،

يعدون الروائح الفظيعة للموتى.

سيقومون قريبا

يغامرون ليحتسوا (كوكيتلهم) في البارات:

ليروا الفتيات جراحهم، ولذوب المعركة،

ثم يبعون في شوارع التيه،

يرتمشون إذ تومض مشاعل البقايا.

في وجوههم: حين تمتد يد تحسس شرايحهم،

تجد اجسادهم، تشتد وضوحا، ثم اكثر الحاحا، لتقدم

جسدا مليتا برهبة زائفة،

وبعض الحب والفضحك عند المساء.

انخفضت طريقتي

عبر شوارع يضيئها القمر.

شممت

روائح الغرف التي تضيئها المصابيح.

استمعت لأولئك الأزواج فاقدتي الحب،

الذين يفلدون الضرووات السرية للاحلام.

رحلت عائدا الى الكهوف حيث الرجال

كانوا يتألمون بقتلهم.

وقفت في ضوء القمر.

راقته

فتت على النهر.

كيف يومض

فوق الكاتدرائية، يفضض

كل برج.

استمعت الى الاصوات

التي تنطلق من اقواس الابواب.

انزلت عيني

عن اودية الرهبان.

جندي ٣:

عندما جمعت اشئام نفسي كان كل شيء قد تدير.

اكثر من ضوء شمعة

اتار الفجوات حيث انام

مباركا

جرجرة اقدام الفران

التي غريشت خلال اكياس الرمل في الجبلان

او قرضت في جراب جرايتي

الذي الماني كوسادة.

ويضي القمر

كان محي وفوق مثلها ينحس

رأسي جده في بطانة ممطفي.

التجود حراء كانت تلك الليلة.

يلو ان كل واحدة كانت تومض مثل صياح كهر بام.

صوت ١ :

ما هو السبب في الحرب ؟

صوت ٢ :

خطيطة الانسان.

صوت ١ :

ماهي نهاية الحياة ؟

صوت ٢ :

متى الطبية.

صوت ١ :

ما انتهى الطبية.

صوت ٢ :

وجه الرب.

صوت ١ :

كيف نرى وجه الرب ؟

صوت ٢ :

بالمرقة الفكرية.

صوت ١ :

هل نضج تلك الرقبة ؟

صوت ٢ :

ان هلامها

تبقى حتى الدوام

لا يمكن الحضانة

المعجب بغير الرقبة هالها.

الارادة

لا تبارق الرقبة.

وبعد ثمة حاصية تلك التي ترك الروح

متعلقة على نفسها.

قوة اكثر مديها من

قوى الوهم

او نتيجة العمل

جندي ٤ :

احدت على سب الاموات.

حلب ليح ساعات ، بوصلات.

سلسات ، احزمة وازرار . المكشافات.

رسائلهم لاطفالهم . لزوجاتهم.

اي شيء يباع من اجل التفكير.

بثرت اصابعهم من اجل الخواصم.

كصحت الاسلاك

على الاسرى.

فهي عند النساء :

مسوفة وجوهنا :

التيارات الضوء

لوق حرائقنا

كانت كفاي داخل للنازين من انطاط

رهبنا تحت ضوء المكشافات الازرق المتوهج

الحدث لركلة اسلاك الحماجز.

يقطع من الفيلس.

صرخ الحارس

لقاعه

لي ستر الحماجز

كسرت عظه.

احسبت ان اري خيوط دم الفسق.

ذلك الصوت.

ما ذلك الصوت ؟

الطبيب :

هربان

ملقطة ما يشبه الحكم

من الاشجار.

الى البحر، الى المتسحبة،  
انها تخفي كالمركبة

جندى ١ :

جندى ٤ :

اتني الفكر بهم هناك .  
يتزحون الخنادق .  
يقومون بطوبة الخاريس الموحدة .  
يقومون جدران  
يكسبون الحفر بالاولاد .  
الى حين تبهم  
القرب قليلة قادمة .  
ياكلون الطون .  
يشربون  
مع الخوام الى حين  
يصاعد الصغير  
دهوته  
لتضيق حكم الموت .

لو كان يقدري ان اموت .  
فحزني لن يكون حظيا .  
لم احد احب هذا الجسد ، ولا حياتي .  
كل ما اسأله  
هل كانت الحياة مهمة دون حراسة  
هونها لمخبر  
دون اية فرصة لا تحفظ  
موقف دفاعي اخير  
اليس من تمنى القتل وبطيء ،  
تبرأ جسده كل يوم  
لا اعشى عهديدا  
لا تبدل في اوضاع الموتى .

جندى ٢ :

جندى ١ :

الحرب قاسية .

جندى ٢ :

احذية  
من حجة انسانية  
تبرز  
من ضفة موحلة

اني افكر بهم في الليل .  
رجال  
يتنون مثل الكلاب ،  
يرتجفون في ضوء القمر .  
صواريخ نارية  
ترش الارض المشوهة  
بطياف ازرق دقيق  
قتران ،  
تعطو  
من مجزرة  
المركبة .

جندى ٤ :

كليات ،  
تبقى من الوحل

يشب قلبي عندما اسمع حديث الحرب .  
ندائهما

أما تمطر  
وتتجبر.

جندلي ٣ :

استطيع سماع الدبدان :  
صاعدة الى السطح لتجمع العفن :-  
تصعد الى الزوج الاليف :  
للتزواج .  
انني بحاجة الى طعام اكثر .  
معرضة :  
انك كذلك بالفعل .

جندلي ٣ :

انني اشعر بالجوع .  
معرضة :

طبعاً ، انت كذلك .  
ستكون بخير .  
النساء الانكليزيات يمين الرجل الجريح ،  
الرجال ذوي الملابس الزرق .  
انهم ينتظرون ويأيدون الحلوى ، والسجائر .  
ناس يسكنون الاوراق النقدية بأيديهم  
ليدفموا في جيوبكم .  
قلت لكم ، انكم سمعنا الخط .  
ربما ستحصلون على تقاعد ايضا . (مخرج)

جندلي ٤ :

يارد جيبني مثل حرق البندقية  
وقلدي عند اللبس ،  
نمت مبتلا .  
هند ما قطعت جزمي  
كان لحمي  
متفتتا في جوربي .  
الخط بالتفتت .  
كل شيء  
لا شيء .  
اشتهي ان تملأ الريح اضلاحي .

ان ينظف

الطر عظامي .

ان تجعلها الشمس يضاء مثل تلج الشتاء .

جندلي ٢ :

هل يتجسس القمر؟

يصبل هاتفيا

بالمدفوعة ؟

جندلي ٣ :

علينا ان نتخط غنادق جديدة . الان . هذه الليلة نحدد اطوالها .

مع اعمدة في الاركان ، صفوف من الصفائح .

جندلي ١ :

الروائح الممتازة للنيذ : للدم البشري .

الطبيب :

الطبيعة هي التي تشفي .

الطبيعة تأخذ بيد الحاطي .

الطريق دقيق .

من الصعب معرفته ،

سرعان ما يفقد الرجال طريقهم .

العالم مكان للرعب والفرع .

الراحة لا تدوم طويلا ، مخادعة

أما تستر حقيقة الالم الصارمة

للحظة فقط .

جندلي ١ :

لقد رأينا الطريق . فبحرنا اقدامنا

خلال غنادق صفها قديما وارتفاعها خمسة اقدام

عبر اكيس رمل مذهوبة بالخشب ، وسلك ضعيف

يتلوى خلال ثبات الطين والدم ،

عبر حفر البالوعات حيث انسلت الفئران ، حيث هزقت ، اجتزنا

بحولا ، قوائمها الميتة مرفوعة في الهواء ،

عبرنا اكوام جثث ، مرزومة مثل حلب القذائف

في حالة سفاد تنن ، رجل فوق رجل ،

حنن اضطر . قد رأينا الطريق .

اتسللنا بفلافلت سيقانا التي احمرت جراء الطين ،

تخطينا اجسادا احتلتت جزماتها ، بين رؤوس صلبة ،

احمرست صرخاتها الى النصف ومات صياحها ،

عبر رجال جنوا تحت وطأة اطنان من التربة الداخنة

رجال تصايحوا وقد اكتسحت ملاحهم

رجال تصارخوا ، عندما انحنت في جنباتهم

الخراب حتى اكبادهم ، خلال المناطق الرقيقة من اجسادهم ،

الذي مات منهم، وثقب متصيا، يساقين مضمومتين أو متفرجتين،  
او تدلى فوق اسنان الاسلاك الشائكة،  
مثل مجرم على مشقة. لقد رأينا الطريق،  
دربه منحوت بعويل القذائف الانثوي،  
وابلها المتلرج الزاحف، ياردة بعد اخرى،  
يتجبر في ازاميل من جنون صدمة القبلة،  
يرعش شفاههم يندش الفواهم التلقة  
او يتصدد منبسطا فوق عجيبة من الوحل والدم  
لاحرار فيها كما هيون الجثث المهددة،  
خير آية بالمطر ذي القطرات الزيتية  
الذي يساقط فوقهم، سائل البارافان  
الذي يوقدهم مشاحل. لقد رأينا.  
الطريق مستقيا وسهلا: انه محدد.  
يؤدي الى الخنادق، الى تقاطعات الطرق  
حيث يجف الرجال بين صفوف قتلى القذائف  
جندى ٣ :  
يمتدح اللحم.  
يتضخم بالتار.  
راقبت القليلة،  
ارتفعت من قعر الخندق،  
تصاعدت مثل كرة نارية اثله الليل،  
ارتفعت ببطء، بمتهمى الثاني،  
ترتقى فوق خطها العالي تصف القوس.  
تبدو كأنها كانت تتوازن على ذنبها،  
على القطار الطويل من شراراتها اللامعة المضيئة.  
الذي نزل وابلا مثل مطر احمر على الارض.  
راقبتها مثل لعبة نارية، وأنا منوم مغناطيسيا،  
منتظرا برقها المتفجر  
اختسلت حينئذ بالضوء، ثم انظم كل شيء.  
جندى ١ :  
حلمت بانني رأيت نهاية العالم.  
الارض، كل النباتات، تحولت الى رماد  
تدفقت ثمة سلاسل لا تنتهي من الامكان الوضيئة.  
فاضت المحيطات، الجبال دكت،  
غرق العالم تحت الاحياء الفائرة.  
كل الاشياء المتحركة وغير المتحركة كانت هناك

قرباناً واحدا كبيرا.  
رأيت ذلك منفردا، وتسلطت.  
وقفت هناك بصمتي، واحدا، منفردا  
بانتظار شجرة تغادر الاحياء،  
طفل، اطلق وضع في مهد، على اخصائها،  
يتلألا مثل وردة سبلوبة صافية.  
لكن لا احد جاء من السطح، لم يبق شيء.  
ليدل هذا العلم الخبيث نحو الخير.  
مالذي يجعل الرب متيقظا؟ اهزف على هذه؟  
انني ارجب الان بان اصبح ليل الرب  
حيث السلام السرمدى، والنوم دون احلام.  
جندى ٢ :

ميت

مثل رصاصة تالفة.

ميت.

جندى ٣ :

وسوف اجلس في الايام الجميلة في الشمس،  
اشعر بها تدفئ قناعي من القطن الطيب،  
رجل دونها اتف ونصف قروة رأس،  
ويط فكاه بالاشربة والحرق البيضاء،  
يصمت للتسليم، للاقدام العابرة،  
لسيقان النسوة اللطيفات.

جندى ٤ :

مغلك الصوت؟

ذلك الصوت ثابتة؟

الطبيب:

مدلعة الحصار.

انهم يدأون لصفهم للجبهة. (مدالمع)

جندى ٤ :

ذلك الصوت الاخر، الذي يتخلل الطبيعة. (جرس)

الطبيب:

جرس، جرس فحسب

جندى ٤ :

سارتني شارات الجراح الذهبية

(يستمر الجرس)

Agenda

Vol. 18 Np. 4 No. 1

# اللعنة

## شخص المسرحية

- ١ - بابا تندا Baba Tunde رجل أعمال ثري
- ٢ - اديوك Aduke زوجته الأولى
- ٣ - اويرو Aiwero زوجته الثانية
- ٤ - اديكوكو Adikoko شحاذ
- ٥ - ياكوبو Yakubu سائق بابا تندا
- ٦ - خريبر

## المشهد الأول

اويرو : نفذ المهمة كما يجب وسأصدق عليك العطاء عند المساء  
 اديكوكو : مهمة؟ ... اية مهمة؟  
 اويرو : اريدك ان ترصد تحركات زوجي كقطعة ترصد فأراً وإذا  
 طلب منك اية معلومات عني فحاول ان تضلله قدر الامكان  
 اديكوكو : يمكنك الوثوق بي يا جوهري الثمينة  
 اويرو : (تفقهه) استعمل كل ضروب الخيل لخداعه  
 اديكوكو : لن انك يكون ذلك صعبا علي... انت تعرفين يانني  
 اذكي وغد بالمدينة  
 اويرو : حسن، حسن  
 اديكوكو : (معانبا) لكن... شلن...  
 اويرو : قلت ساكافوك...  
 (تعلن ساعة المدينة الساعة صباحا)

اويرو : (بصوت خفيض) اديكوكو! ... اديكوكو، استبظ...  
 اديكوكو  
 اديكوكو : (جافلاً) آه... (متذمراً) اليس من حق فقير مثلي ان  
 يتام بأمان على رصيف شارع عام؟  
 اويرو : (تفقهه) اني اويرو يا احمق  
 اديكوكو : احم؟ اويرو اين انت ذاهبة في هذا الصباح الباكر؟  
 اويرو : يا خرس... لا توقظ زوجي... خذ شلن  
 اديكوكو : احم... شلن؟... آه، لقد حطمت يانني ساكون  
 سعيداً هذا اليوم (يتأهب)... ولواني توقعت بانك ستمطيني ياونني  
 كهربون.

اووو : على ان اذهب الآن... (هم بالمغادرة) انت تعرف المكان الذي ستقصده، اليس كذلك؟ (تخرج)

اديكوكو : (يتند بلذة) لم تخبرني عن التفاصيل... هذا لا يهم مادام اديكوكو قادراً على ان يلعب كل اللعب بنجاح سأملكك هنا الى ان يستيقظ زوجها الشيطان الثرى... (يتأهب) أه بآله من يوم يبيع (بما هو النوم)

بابا تند : (يحسب نفساً عصبياً) بآله من صباح جميل ها، هل انت هنا يا اديكوكو؟ (باستهجان) اغرب عن وجهي! (يتظاهر اديكوكو بالنوم) اعرف انك تصنع النوم اترك هذا الرصيف! مفهوم!

#### المشهد الثاني

اديكوكو : (كأنه افق من نومه نوا) هاها بابا تند : لا اترك هذا المكان وجد لنفسك رصيفاً اخر في المدينة! اديكوكو : (يتظاهر بالخوف) اوو! اوو!

بابا تند : انزعس ها؟ جيداً القى ان تظل كذلك طوال حياتك اديكوكو : ارحم انساناً اطرش بابا تند : هذا صحيح

اديكوكو : اني ضريب ايضاً بابا تند : واخرج وذويد واحدة اعلم ان حيلك لن تجد لها سوقاً رائحة هنا... ولذا فعليك مغادرة هذا المكان قبل ان يملكني الغضب.

اديكوكو : ارحم انساناً مسكيناً يا بابا تند بابا تند : ان قلبي لا يعرف الرحمة اذهب وفتش عن عمل اديكوكو : انت ارحم انسان في هذه المدينة يا بابا تند بابا تند : (بعيدة) اني لا اعرف الرحمة!! هل تريدني ان اطردك بالقوة

اديكوكو : وانت اهن انسان ايضاً بابا تند : شكراً لقد نصحت العرفي العزيز من اجل ماأنا فيه من ثروة اتبع خطواتي وستجد نفسك ثرياً.

اديكوكو : الا تدفع قرشاً لانسان مسكين بابا تند : لا املك قرشاً، لا املك قرشاً... نذل اديكوكو : دفع الله هن اطفالك الشر

بابا تند : مالهؤلاء الاوياء على بيتي اديكوكو : بذكر الله في زوجاتك ومخطياتك بابا تند : (بمزح خاضعاً) قلت لك الف مرة اترك هذا المكان انتظر

وستعرف ماأنا قاحله يا عزيز اديكوكو : (بنض) حسن، حسن، اني ذاهب (يتحد قليلاً)

بابا تند : آه، لماذا لم تنتظري؟

اديكوكو : اني ذاهب، اني ذاهب (ببتمدد خطوة خطوة)

بابا تند : متشرد، نذل

اديكوكو : ستندم على موقفك هذا يا بابا تند

بابا تند : انسان عاقل

اديكوكو : ستندم على لذة النوم التي حرمتني منها

بابا تند : انك تستمتع بالعمية كأي انسان اخر

اديكوكو : ستندم على الشائم التي وجهتها لي

بابا تند : سارميك بالالف اخرى

اديكوكو : ستندم على سرقتك تلك المرأة مني!

بابا تند : (يرفع صوته) انتظري وسترى كيف سأعاقبك

اديكوكو : يا للخيال البائس! سانتقم منك اليوم... نعم اليوم.

بابا تند : (خاضعاً) اغرب عني... لا اريد ان اراك هنا. سأنزل عليك انواع العقاب مفهوم؟

(يضحك اديكوكو عن بعد بسخريه)

اديكوكو : ادخل يا زوجي العزيز... (بصوت ناعم) اتركه وشأنه

#### الان

بابا تند : آه اديوك... اني اعرف كيف ستعامل مع هذا الوغد،

ابن الد...

اديكوكو : لماذا تشغل بالك به الان

بابا تند : تصوري بان... اديكوكو يتهمني بالاستحواذ على امرأة

تخصه نذل!

اديكوكو : اهدأ ياسيدي الفطور جاهز

بابا تند : آه شكراً يا اديوك. انت زوجة عظيمة اني قدم فوراً

#### المشهد الثالث

الضربير : (بشيرة اقرب الى الضاء) اني ضربير... اني ضربير

ساعدوا الضربير، ساعدوا الضربير

اديكوكو : (يقرب منه) حسن، حسن، خذ

الضربير : (فرحاً) شكراً ياسيدي

اديكوكو : خذ حبراً! مرحباً ايها الصديق الحميم

الضربير : (بمزح خاضعاً) لقد عرفتك انك اديكوكو... ذلك

الانسان الذي وجد في الكسل راحة كبرى بالرغم مما هو فيه من

جوع وحسرة ان له قابلية استحباب كل انواع المكر بسرعة البرق.

الا انه لا يعرف بآله لا يضح سوى نفسه.

اديكوكو : اعدا كل مايقوله لصديق محب

الضربير : اني لا اعترف بك صديقاً لا تقرب مني والا جلبت لك

سوء الطالع

#### المشهد الرابع

ياكوبو : (بانهاج) تفضل بالدخول تصورت انك لن تأتين  
تصورت ...

اويرو : (بتطخ) طاب صباحك، ياكوبو. لقد وعدتك ...  
ليس كذلك ؟

ياكوبو : اخبريني، اخبريني، هل الامور على مايرام ...  
افصد ... زوجك ؟

اويرو : طبعاً عندما غادرت البيت كان يغط بنوم عميق

ياكوبو : وماذا بشأن اديوك، زوجته الثانية

اويرو : انها تساعدني بتجهيز فطوره.

ياكوبو : (بنفس) هل تعنين ... هل تعنين انها تعرف بملاقاتنا  
(تقهقه اويرو) هل علمت بمفلمك هنا؟ انني جاد ... هل

عرفت ؟

اويرو : طبعاً ... لا !

ياكوبو : (يتهد بارتياح) حسن لقد اوعيتني آه، حيثي اويرو  
(تقهقه اويرو) لكنها رأتنا معاً في العربة هل تصورين انها بدأت

تشك بنا ؟

اويرو : (تقهقه) افرض انها تشك ؟

ياكوبو : (غاضباً) اويرو ... هذا فظيح !! انها قد تخبر

باباتيد، اليس كذلك ؟ انت تعرفين جيداً انها تحسدك لانه يجيبك  
اكثر منها

اويرو : (تقهقه) وما الغرابة في ذلك ؟

ياكوبو : هل تريدان ان يكتشف هو بنفسه امرنا

اويرو : انت تعرف جيداً علاقاته مع عشيقاته الكثيرات ولا تحتاج  
الى عملية اكتشاف اليس كذلك

ياكوبو : اجل، اجل ... ولكن

اويرو : وعليه، فاذا ما اكتشف امرنا ...

ياكوبو : لم يكتشفه الى الان ... لم يكتشفه الى الان يا اويرو.

ليكن ذلك سرا بيتنا تعرفين انني لا ازال سائقه الشخصي وتعرفين انه  
يملك هذا البيت من الان علينا الان نخذه

اويرو : وبعد ذلك ... هل ستزوجني ؟

ياكوبو : انت تعرفين انني سأزوجك ... سأزوجك اخيراً

اويرو : (بوقاحة) اخيراً ؟ ... متى ستكون هذه الـ (اخيراً) ؟ من  
سنوات من الان ؟ خمسة اسابيع ؟ خمسة ايام ؟ يوم ؟

ياكوبو : كلا، كلا ليس اليوم سيكون ذلك قريب

اويرو : قريباً

ياكوبو : نعم قريباً

اديكوكو : كم جمعت من المال هذا اليوم

الضرير : لص، لص ... اترك هذا الموضوع ؟

اديكوكو : حسن، حسن ... انني رجل مسالم

الضرير : كذاب، كذاب، ماذا تريد

اديكوكو : جئت لاصحب صديقاً عزيزاً

الضرير : اهلاً وسهلاً ... مع الف سلام

اديكوكو : حسن، حسن، اذا كان ذلك يربحك. مع ذلك فيودي

ان اخبرك بانني عثرت على عمل

الضرير : ياها من كذبة احتفظ بها لنفسك مفهوم ؟

اديكوكو : من الحقيقة انه عمل من الطراز الاول

الضرير : ابيوجد عندك شي آخر ؟

اديكوكو : كلا، ولكن العمل الذي اخبرتك عنه لا يخرج عن  
اختصاصي ... اقصد لعبة النسل التي اعتدت عليها. لكن

اللعبة التي سأغلبها هذه المرة ستكون مضمونه النجاح فلقد وضعت  
قواعداً بنفسي

الضرير : هيناً لك ... اتوصل اليك ان تركني وشأني

اديكوكو : (يستمر غير مهبال بتوسل الضرير) انها لعبة متكاملة  
تشبه لعبة (الغميضة) هناك زوج اصابه الملل من زوجته، وبالمقابل

هناك، زوجتان اكلتهن الغيرة ! الكل مشترك في هذه  
اللعبة والكل يسعى الى ان يبقى (مغتصباً) والذي يربح اللعبة

يجني الكثير

الضرير : والحاسر ؟

اديكوكو : من الصعوبة التكهّن بذلك

الضرير : اعني لك الحسارة من كل قلبي

اديكوكو : انتظر وستجدني من الانرياء سيأتي ذلك اليوم الذي  
ستشجذ فيه مني برغيف الخبز

الضرير : ابعدنا الله عن ذلك اليوم المشؤوم

اديكوكو : هل ترغب في الاشتراك في هذه اللعبة ؟

الضرير : ابتعد عني لانني لا اتوقع ان يصدر الحفير عنك هل تعرف  
بان حديثي معك خلال الساعات العشر المنصرمة قد افقدني الكثير

من الصدقات ؟

اديكوكو : حسن، افعل مايجلوك. علي الان استجيب لشدة  
الواجب واذهب الى السوق حالا لاقابل ربة العمل

الضرير : (غير مصدق) ربة العمل ؟

اديكوكو : اجل واذا لم اجدها في السوق فانني اعرف جيداً اين  
اذهب نعم ... اعرف جيداً ...



اديوك : قالت... قلت انها ذاهبة الى السوق لامر يخص خياطة بذلتها ياسيدي

بابا تند : ان اول شي يمكن ان تفكر به الزوجة هورعاية زوجها انه امر واجب

(فترة صمت قصيرة)

اديوك : انك تحبها كثيرا والدليل على ذلك انك نسيت من اجلها حتى زوجتك الاولى بل وحتى اطفالك!

بابا تند : هل تعين اني احبها ولو انها لم تنجب لي اطفالاً ؟

اديوك : لم اعن ذلك ياسيدي

بابا تند : انك لمحت الى ذلك على كل حال انك عفة لقد احببت اويرو كثيراً (يسكت قليلاً ثم يتابع حديثه برفقة اديوك، حبيبي،

علي الان ان افصح لك عن سر كتمته عنك لبعض الوقت، واعتقد انه من المناسب ان اميط عنه اللثام الان

اديوك : وما هو هذا السر ياسيدي ؟

بابا تند : اني افكر في الزواج للمرة الثالثة

اديوك : (تسكت قليلاً ثم تتابع باهتمام شديد) لم تكنت بزوجتين ياسيدي ؟

بابا تند : لقد فررت ذلك وانتهى الامر. هل جرحت مشاعرك بالاديوك ؟

اديوك : افعل ما يروق لك ياسيدي

بابا تند : (يتنفس الصعداء) اتفقنا اذن علي ان اذهب حالا

اديوك : الى اين ياسيدي

بابا تند : انه نهاية الشهر ينبغي ان اذهب لجمع بدلات الاجارات لو لم يكن ياكويو غالباً اليوم لثاب عني في ذلك.

اديوك : اليوم عطلة تستطيع ان تكلف احد سواقك في جمع الاجارات ياسيدي

بابا تند : كلا بالاديوك لاني بغير ياكويو انه انسان ذو خبرة وانا معتاد عليه

اديوك : اني لاشك ابدا بحسن تصرف زوجي (تتوقف قليلاً ثم تتابع حديثها بانهاج) هل انت ذاهب الى السوق ؟

اديوك : مجرد تسليم رسالة قصيرة الى اويرو...

بابا تند : اويرو! حسن، ماضمون هذه الرسالة ؟

اديوك : ارجو ان تعطيها هذا القبيل لحيطة بدلات مدرسية للاطفال لقد نسيت ان اعطيها ابصعداً الصباح فلذا مامرت بحانوتها...

#### المشهد السادس

الضريير : اني ضريير، اني ضريير، هل من حدة لضريير مسكين!

اويرو : اتعدي بذلك

ياكويو : نعم اعدك بذلك ولكن، بصراحة، هل خافرت اديوك الشكوك حول علاقتنا ؟

اويرو : (تفهمة) وما اهمية ذلك انك لم تفعل شيئاً شائناً كل مافي الامر انك اوصلتني في سيارة زوجي

ياكويو : (بارتياح) فعلاً اني لم افعل شيئاً شائناً، حبيبي اويرو

اويرو : اترك الشغل بي جانبا الان

ياكويو : هل ستفطين النهار كله معي

اويرو : ا... ا...

ياكويو : ارجوك... ياكزري الثمين قولي لي، من يدير حانوتك الان ؟

اويرو : احد العمال طبعاً

ياكويو : كل الناس جديرون بهذه المهمة الا اديوكوكو (تفهمة) من الحفيظة لا اعرف السر وراء تكليفك ذلك الوغد بالقيام ببعض الاعمال التي تخصك ؟

اويرو : علينا مد يد العون للفقراء

ياكويو : الفقراء ؟ وهل اديوكوكو فقير ؟ انه طفيلي

اويرو : اترك موضوع اديوكوكو. انه على كل حال يقدم لي خدمة نيلة مقابل اجر

ياكويو : هذا هو بيت الفصيد انك تشجعه على ذلك سينجح اديوكوكو بخداك يوماً ويجردك من كل ممتلكاتك ثم... يهرب اني احذرك من

ايرو : (تفهمة) اني مقتنعة بما افعل

ياكويو : اللعنة عليه. انه لن يقدر على ايذاءني بالذات لانه يعرفني جيداً

#### المشهد الخامس

بابا تند : (باطمئنان) أه يا حبيبي اديوك. انه افطار شهي لم اذق مثله منذ امد طويل

اديوك : (برقة) اليد القديمة المجربة تعرف كيف ترضي سيدها بابا تند : وعليه فقد قررنا ان نعيد من خبرة هذه اليد القديمة

اديوك : شكراً ياسيدي اني مستعدة لتلبية كل رغباتك لكن... اخلنى ان يثير اهتمامي فليك هذا حفيظه اويرو

بابا تند : (مغضب) الخطأ خطؤها اني لم اعد افهم هذه المرأة ابداً اديوك : وما سب ذلك

بابا تند : سب ؟ ذهابها الى السوق دون اذن مني... عدم

اكثر انها بوجبات طعامي... اني لاستطيع فهم مثل هذا السلوك

- أديكوكو : حسن، حسن... لقد فهمنا  
الضيرير : (يقضب) هل جئت ثانية؟ ماذا تريد  
أديكوكو : جئت لانتفذك من التماسه التي انت فيها انك تعشق  
المويل، اليس كذلك؟  
الضيرير : ألم يقبضوا عليك الى الآن  
أديكوكو : ها، ها، لن يقبضوا على حتى اسحق امامي هل رأيت  
رجلاً ثوباً بدنياً يمر من هنا  
الضيرير : كيف في ان اعرف  
أديكوكو : اوه... لقد نيت  
الضيرير : (متكهناً) نظن لم نتمتع على ربة العمل؟  
أديكوكو : لا تطلق علي اني اعرف اين هي الان لا تطلق علي انها مع  
صاحبي  
الضيرير : صاحبك؟ مالذي تعنيه  
أديكوكو : كلانا متعلق بها  
الضيرير : (متكهناً) نظن بانك فاجر على عمل المستحيل وتنسى ان  
قدراتك محدودة اليس كذلك  
أديكوكو : (وكأنه يتلجج نفسه) انه يستمتع بحصته الآن... ولكن  
جوري أنت لا تجعله.  
الضيرير : (يزداد تهكياً) هل لك علاقة بأمرأة معاً ما؟ ومن تكون  
هذه الملعونة؟  
أديكوكو : اوبرو هذه المرأة التي لا تستقر على رجل واحد حتى ولو  
كان زوجها... اوبرو، لك تلك القطة الذكية ذات العينين المشعيتين  
كالجواهر فلولا هذه المرأة لما وجد امثالي من الناس اي عمل!  
الضيرير : (يسارتباك) منذ ان وصلت الى هنا وانت تطلق الغازاً  
ارجوك تكلم بوضوح  
أديكوكو : هذا لا يمسك لانزعجني الان سنبداً اللعبة حالا لقد  
وصل احد المشاركين بها الزم الصمت رجاء انها قضيت وليست  
قضيتك فاهم؟  
الضيرير : لا تخافس حيلك هنا رجاء  
أديكوكو : (غير مكترث له) انه يغلي غضباً لانه كما اظن لم يجد  
اوبرو في حانوتها... على كل حال سوف تعرف السبب الحقيقي  
وراء غضبه يبدو انه يريد التحدث معي  
بابا تند : (يقترّب من أديكوكو) انتبه... اني اتكلم معك  
يا أديكوكو انك حقود  
أديكوكو : حسن استمر يا بابا تند انك تتكلم معي وكأنني لا ازال  
نائماً على الرصيف  
بابا تند : قد اعطى من كل ما يدور منك هذا الصباح اذا اجبت عن
- سؤالي  
أديكوكو : استمر... سترى من سيخطف من الاهر (مخاطب نفسه)  
بسبب هذه اللعبة.  
بابا تند : ماذا قلت؟ لا يمم هل شاهدت زوجتي هذا الصباح... في  
اي مكان؟  
أديكوكو : (يتظاهر بالتدليس) لقد استعطني اولاً... والان يحاول ان  
يجرني الى كلب حراسة خاص به.  
بابا تند : اجب عن سؤالي ولا تكن وقحاً! هل رأيت زوجتي ام لا؟  
أديكوكو : (يبتلع ثانياً) كل من رآه هذا الصباح انه امير اطورا لقد  
وجه الي من التمسوت النابية واللعنات مالا يحزر حتى امي على  
توجيهها لي.  
بابا تند : اني اعتذر عن كل ما يدور في هذا الصباح  
أديكوكو : هل الامر بهذه البساطة... ولا حتى اي تعرض؟  
بابا تند : حسن، اني اعرف ما تريد تفضل وعقد ستة بنسات  
أديكوكو : كم؟؟  
بابا تند : ماذا حل بك؟ سأضيف اليها ثلاثة بنسات  
أديكوكو : لا تنصّر اني طامع بتسوءك ياسيدي ولكن اذا كنت  
مصرّاً على اعطائي شيئاً، فالذي قدمته غير كاف  
بابا تند : (بصرافه) ايها اللص اللعين! انك ستجردني بهذه  
الطريقة من كل مائملك.  
أديكوكو : كن مؤدباً بكلامك ياسيدي  
بابا تند : خذ ثلثاً وستة بنسات والأفلا  
أديكوكو : لن اخذ شيئاً ياسيدي اتركني وشأني اني قبل كل شيء  
لا اعرف الحب وراء جيبك هنا  
بابا تند : انت تعرف السبب انت تعرف السبب لعنة الله اليه عليك  
انك احياناً تساعد اوبرو في ادارة حانوتها اليس كذلك  
أديكوكو : ربما، ربما ولكني لا ازال اجهل مآلتيه  
بابا تند : خذ شلّين  
أديكوكو : اني لست الشخص الوحيد الذي يعرف الاشياء الكثيرة  
عن زوجتك اذهب الى الآخرين وسلهم عنها  
بابا تند : انت تعرف اكثر من غيرك خذ الشلّين  
أديكوكو : حسن مادمت انت بالذات محتاجين وليس غيرك، فاني  
سأعبرك بكل شيء، على شرط ان تعطيني مالا يقل عن خمسة  
شلّينات.  
بابا تند : لخص، وغد  
الضيرير : هل من يرحم الضيرير بنفس...  
أديكوكو : (بهدوء) اخرس يا ضيرير وخذ من موفقتك

الضريير : (بحسب) انكم في مكان عملي ووزائي

ايدىكوكو : جد لك مكانا اخر واخرس

بابا تند : كم تعجبي فناعة هذا الضريير . طلباته معقولة جداً وعليه فساء عليه ثلاثة بنات خذ ثلاث بنات يا ضريير

الضريير : شكرا لك ياسيدي .

ايدىكوكو : اغرب عن وجهي بسرعة (بناجي نفسه) انه يحاول افشال اللعبة

الضريير : (بعد ان ابتعد قليلاً) شكرا ياسيدي شكرا ياسيدي

بابا تند : (موجهها كلامه الى الضريير) هل تعرف مكان زوجتي الان

ايدىكوكو : (موجهها كلامه الى الضريير) نعم اخبر بابا تند بكل ما تعرف

الضريير : كم كنت اغنى ان اعرف

بابا تند : حسن هذا لايم على كل حال شكراً انتبه يا ايدىكوكو خذ

ثلاث شلنات واذا رفضتها فسوف العنك الى ابد الابد

ايدىكوكو : لن نعرف . بأسلوبك هذا . اي شيء عن زوجتك

بابا تند : ستدفع ثمن موقفك هذا يا لص (بتردد) خذ خمسة شلنات لاعافاك الله

ايدىكوكو : شكرا

بابا تند : الآن قل لي . . . هل شاهدت زوجتي هذا الصباح؟

ايدىكوكو : اجل .

بابا تند : اين . اين ؟ يا صبي !

ايدىكوكو : (يتظاهر بالتفكير) اين رأيت زوجتك؟ . . هنا طبعاً

بابا تند : (متهاباً) قل لي بحق السماء . . . ماذا كانت تفعل

ايدىكوكو : هذه مسألة اخرى هل تصوراتك بعكسك شراء

مايجعني من اخبار بخمسة شلنات؟

بابا تند : (يصرخ) انت . . . يا اين ال . . .

ايدىكوكو : آه

بابا تند : لن اعطيك أي مبلغ اضافي والاكثر من ذلك سأسترد

ما اعطيتك مقيوم؟

ايدىكوكو : وداعاً انت تستحق حقاً ما فعلته زوجتك بك خذ فلوسك

بابا تند : ما الذي فعلته زوجتي؟

ايدىكوكو : اذا عرفت ذلك فستقتل . . . نفسك .

بابا تند : (بغضب) اخبرني خذ شلناً اخر اتوسل اليك خذ

واخبرني بسرته

ايدىكوكو : هل ستسمني مرة ثانية؟

بابا تند : كلا .

ايدىكوكو : لتفكر بصفتك ثانية اعطيت شلنين اخرين وساخبرك بكل

شي .

بابا تند : لاسبيل لاصلاح مثلك من البشر . على كل حال خذ

ايدىكوكو : باللاسف (يتظاهر بالمعاطف مع بابا تند) من كان يتصور

ان اويرو تهجر زوجها وتهرب مع . . رجل اخر!

بابا تند : مستحيل لماذا تفعل مثل هذا الشيء لي؟

ايدىكوكو : (هازحاً) لقد طرق سمعي بانك . . . تملأها معاملة سيئة .

بابا تند : لاتكن سخيفاً! هل كل حال . مع من هربت والى اين

ايدىكوكو : رأيتها يستلان شاحنة . . ثم انطلقا كيف لي ان

اعرف وجهها؟

بابا تند : ولكن ماهوية هذا الشخص

ايدىكوكو : (غاضباً) لن اجيب عن سؤالك هذا

بابا تند : هل ترغب في المزيد؟ قل لي

ايدىكوكو : انني لا اعرف ذلك الرجل لانني لم اراه سابقاً

بابا تند : يالك من كذاب

ايدىكوكو : (ماكرأ) لكنني استطيت ان اكتشفه

بابا تند : من الافضل لك ان تخبرني والا فاني سوف

ايدىكوكو : ما اعطيتني يخسر الخطوط العريضة للمطعمات وليس

التفاصيل

بابا تند : يالك من لص! حسن انني سأعذب عليك العقاب

عندما تزودني بالتفاصيل

ايدىكوكو : انني متأكد انك لن تفعل ذلك لان القضية تتضمن

مصاريف نقل كما تعرف

بابا تند : (بتذمر) ستدفع اويرو ثمن ذلك خذ هذه الفلوس راجياً

ان تعود اتي وانت مزود بالأخبار الشافية

ايدىكوكو : ثن انني سأكتشف امر ذلك الرجل بسرعة وداعاً

بابا تند : (بناجي نفسه) غبي . وغد . . (يستعد) لقد افرقت

حبيبي هذا لايم لالوم الا اويرو! اكاد اجن عندما افكر بها . .

تخونني مع رجل اخر . .

الشهد السابع

ياكويو : (هساً) اويرو! اويرو! انهضي!

اويرو : (تبههم بصوت ناعم) آه؟ . . آه؟

ياكويو : اويرو . انهضي . انهضي؟

اويرو : ما الخطب؟

ياكويو : لقد تذكرت فجأة

اويرو : هذا تذكرت يا حبيبي

ياكويو : اليوم هو نهاية الشهر عليك بالنعاب فوراً!

اويرو : (تضحك) ماذا تعني؟

ياكوبو : اويرو، هل نسيت بان بابا تند يجمع الايجارات اليوم؟

اويرو : اترك هذا الموضوع الآن يا حبيبي

توسرو : ... كلا يا اويرو انك تعلمين جيداً بانني اقوم بجمع الايجارات نيابة عنه.

اويرو : أو ...

ياكوبو : حسن، اليوم هويوم اجازتي ولذلك سيقوم هو بالجمع

اويرو : (بهذه) هذا لا يعني

ياكوبو : (بسرعة) عليك الاتسي بان هذا المسكن يعود اليه وانه قادم اليه لاجالة اسرعي رجاء .. انهضي!

اويرو : اه ... اهدأ لن يأتي الى هذا المكان لانه يعرف بانك ستاتي بايجاره غدا

ياكوبو : لماذا تترك الامور للمصنف يا اويرو؟ بدون علم مسبق به من جانبنا.

ياكوبو : كيف؟ كيف؟

اويرو : (تقهقه) ان كل حركاته وسكناته مرصودة فلقد قدمت الرشوى الى اديكوكو ...

ياكوبو : (متهضبا) اديكوكو! كيف تقفين هذا الانسان اذا عرف بسرنا فالعالم كله سيعرف ذلك .. يا الهي .. اويرو .. انهضي رجاء واهضي حالا والا فستملكني الغضب.

اويرو : (بغضب) لماذا تحدثني بهذه اللهجة؟ لقد جئت لاقضي النهار معك

(يسمع طرق على الباب)

ياكوبو : (بصوت مرتجف) من الطارق؟

لقد وصل اديكوكو اخيراً؟

ياكوبو : كيف عرفت ذلك

اويرو : انني متأكدة من ذلك

ياكوبو اسرعي رجاء

اويرو : قلت لك انه اديكوكو اذهب وافتح الباب

ياكوبو : يجب عليك ان تغادري بسرعة من خلال النافذة

اويرو : (تقهقه) انه مجرد اديكوكو! ما باللك!

(الضربات تزداد حدة)

اويرو : افتح الباب يا ياكوبو

ياكوبو : (بارتباك) حسن، انتظري خلف تلك الخزانة .. اسرعي

اويرو : (بغضب) ساقبل ذلك مع علمي اننا بان هذا الاجراء

غير ضروري ابداً

(فترة صمت قصيرة)

اديكوكو : هل اصاب اهل الدار الطرش؟

ياكوبو : اديكوكو! (بلهجة جافة) ايها الزئير الاحق .. ماذا تريد؟

اديكوكو : هل زوجتك موجودة؟

ياكوبو : (بارتباك) زوجة من؟

اويرو : (تقدم) اديكوكو! لقد توقعت عجبك. هل هناك من

اخبار؟

اديكوكو : كل شيء على مايرام .. حسب الخطة المرسومة.

اويرو : او ... جيد هل سمعت ذلك يا ياكوبو؟

ياكوبو : اية خطة؟

اويرو : دعه يدخل انه متعاطف معنا دعنا نسمع ما جاء به من

اخبار

ياكوبو : ماكان عليك ان تخبريه بوجودك هنا .. انني الومك على

هذا.

اديكوكو : (بضحك) انني اعرف كل شيء عن هذه العلاقة حتى

قبل ان تخبرني اويرو عنها.

ياكوبو : اترك البيت وقل مايجلوك في الخارج

اديكوكو : بالفضيلة!! هذا جزء من يأتي بالاخبار السارة؟!

اويرو : دعه يدخل يا ياكوبو

ياكوبو : لـ ... لكن بابا تند

اويرو : هل سيأتي بابا تند هنا يا اديكوكو؟

اديكوكو : طبعاً لا

اويرو : هل سمعت ذلك يا ياكوبو؟

ياكوبو : ومن قال لك ان اديكوكو يقول الحقيقة؟

اويرو : ياكوبو .. رجاء

اويرو : اديكوكو .. ساعطيك دقيقتين تغادر خلالها هذا المكان هل

سنت؟

اديكوكو : أؤكد انك ستغير رأيك

ياكوبو : ربما

اويرو : اخبرني يا اديكوكو كيف تسير الامور؟

اديكوكو : على مايرام زوجك غاضب جداً وغضبه مئات من غيرته

عليك انه يفتش عنك الان

ياكوبو : (يرعب) يفتش عنها؟ ماذا تعني؟

ديكوكو : اهدأ .. اهدأ .. ان الامر لا يخصك.

اويرو : اديكوكو .. اخبرني بما حدث من البداية

اديكوكو : حسن لقد تركتني على الرصيف هذا الصباح اليس

كذلك

اويرو : نعم .. نعم بعدئذ، هل رأيته

اديكوكو : نعم رايته حيا في يوابل من الشتاء ... ولم يتغذى من لانه سوى ادوك بعدد رأيتها يدخلان البيت معا

ايرو : استمر

اديكوكو : اردت فقط ان اخبرك بهذه الحادثة البسيطة . طبعاً انك لم تذهبي الى السوق؟

ايرو : كلا

اديكوكو : عندما كنت اتكلم مع صديق قديم هناك

ياكوبو : صديق قديم؟ لص مثلك لاشك في ذلك

اديكوكو : جاء زوجك يقتش عنك وهو يزجر غاضباً لقد فاجأتني بذلك لادري من اخبره انك لم تذهبي الى السوق

ايرو : اراهن اننا تلك القطعة العجوز . ادوك

اديكوكو : المهم . استمر زوجك بالصراخ والتهديد لمدة نصف ساعة تقريباً دون ان أنسى بينت شقة ثم اكتشف بان تلك الطريقة في التعامل غير ناجحة ، لذلك غبرها واصلت بتوسل الي وهو راكع على ركبيه بعدد ، بدأ يغريني بالمال لكي يعرف مكانك الحقيقي .

ايرو : هذا البخيل يغريك بالمال؟ مستحيل

اديكوكو : اؤكد لك انه اغرائني ولو انني في حينها لم اصدق عيني

ياكوبو : حسن . . وماذا قلت له يمانفق؟

اديكوكو : آه . . تريد ان تعرف الآن . . اليس كذلك؟ قبل لحظات شرعت بطردني . . ها؟

ياكوبو : اردت مجرد

ايرو : اسكت ياكوبو ماذا اخبرته يا اديكوكو؟

اديكوكو : (بيساطة) اخبرته بانك خرجت مع رجل آخر؟

ياكوبو : (بغضب) ماذا فعلت؟

(يسمع طرق على الباب)

ياكوبو : (يمس الحائط) يا الهي ! اخرجنا ، اخرجنا ، كلاهما!

اديكوكو : (بصوت منخفض) ماذا يقصد ياكوبو (اخرجنا)؟ هل يتوقع زيارة عشيقه جديدة؟

ياكوبو : اخرج فوراً

اديكوكو : كيف؟

ياكوبو : خلال النافذة

اديكوكو : شكراً جزيلاً هل تعتقد بأنني لص؟

ايرو : (باهتمام شديد) اديكوكو . . علينا ان نخفي الان قريباً يكون الطارق زوجي

اديكوكو : مستحيل . انني لم اخبره عن مكانك الحقيقي

ايرو : نعم ، نعم ، ولكن . . .

(الطرق يستمر)

ياكوبو : اتركوني وجاء فلقد سبتم في ما يكفي من المشاكل

ايرو : اديكوكو . . نفذ مايقوله لك . انني سأخفي خلف تلك الحزانة

اديكوكو : انا ايضا

ياكوبو : لا . . . انت تخرج من النافذة

اديكوكو : حسن ، حسن . لكن مهمتي لم تنته معكم بعد (الطرق يستمر)

ايرو : (بغضب مكتوم) اذهب وافتح الباب ياكوبو

ياكوبو : (بارتباك) آه . .

ياكوبو : (برقة) مرحباً ياكوبو كنت اتصور انني لن اجدك هنا

ياكوبو : مرحباً بابا تند (يتأهب) او . . . انني اسف

بابا تند : او . . . هل تغصت عليك نوم الظهيرة؟

ياكوبو : . . . أم . . .

بابا تند : سوف لن أخذ الكثير من وقتك جئت لاذكر لك باننا في نهاية الشهر

ياكوبو : او . . . نعم ، نعم . تريد مني ان اجمع الايجارات

بابا تند : في الواقع جمعت بعضاً منها وسأستمر بالجمع هذا المساء واترك الباقي لك .

ياكوبو : نعم سأفعل ذلك واسلمك الايجارات الباقية غدا

بابا تند : علي بالانصراف الان

ياكوبو : (يتفلس الصعداء) مع ألف سلام بابا تند؟

بابا تند : او . . . بالنسبة ، هل صادف ان شاهدت ايرو اليوم

ياكوبو : (بانشدهاء) آه . . . ايرو؟ . . . اليس هي في السوق؟

بابا تند : المفروض ان تكون هناك ولكنني لم اعثر عليها

ياكوبو : ربما ذهبت الى الخياط

بابا تند : فعلاً ، هذا ماقاله عامل الحانوت لكن ادبكوراها تهرب هذا الصباح مع رجل آخر

ياكوبو : لاشك بكلام هذا الرجل

بابا تند : صحيح ، صحيح

ياكوبو : (يستجمع شجاعته) لاديكوكو خيال خصب فهو يتخيل مايرضى انانيته وجشعه يجوز انه رآها مع رجل اخر (بضحك بتكلف) ربما شاهدتها تتحدث معي مثلاً وهذا كاف لجعله يتصور اموراً لا اساس لها في الصحة انه انسان وغد

بابا تند : انني اعرف ذلك (يفكر) هل خدعني اذن

ياكوبو : انني متأكد من ذلك

بابا تند : (بغضب شديد) لقد اكرمته باكثر من عشرة شلنات!

ياكوبو : السجين خير مكان لئلا هؤلاء الاوغاد  
يايا تند : (بنبرة تجلب العطف) انني اعرف من يجير في الان - اديوك  
ام اويروام اديكوكو النذل  
ياكوبو : لو كنت مكانك لما قلقت على اويرو، فهي بالتأكيد في  
السوق الان.

(ضوضاء داخل البيت)

يايا تند : ما سبب هذه الضوضاء  
ياكوبو : لاشي . . انصوور انها صادرة عن سقوط بعض ادوات  
المطبخ لاشي، ابدا  
يايا تند : من الافضل ان اذهب الان سأراك غدا صيحا  
ياكوبو : كما تحب الى اللقاء اسف لانني لم أقم بواجب الضيافة  
يايا تند : (بنبرة ابروية) اذهب وغذ قطعك من الراحة لا بد لانسان  
مخلص مثلك ان يتنحى بالراحة وداعا  
ياكوبو : (بارتيام) اويرو اويرو؟ اين انت؟ قبل قليل كانت تختفي

ياكوبو : (بارتيام) اويرو اويرو؟ اين انت؟ قبل قليل كانت تختفي  
خلف هذه الخزنة  
اديكوكو : حسن، حسن  
ياكوبو : لاندخل البيت ثانية من الشباك  
اديكوكو : تستطيع منعي  
ياكوبو : على كل حال، مادمت دخلت البيت ثانية فقل لي اين  
هي الان  
اديكوكو : غادرت  
ياكوبو الى اين

اديكوكو : الى السوق طبعا . . انها فهمت كل شي  
ياكوبو : ماهي مصلحتك في كل مايجري؟  
اديكوكو : في الواقع علينا تصفية كثير من الامور اليس كذلك؟ لقد  
كانت لعبة ممتعة وانت تمتعت بها شخصيا والان جاء الوقت لدفع  
الحساب

ياكوبو : (باهتياج) انني لافهم ماتعنه  
اديكوكو : اقصد اللعبة التي خدعت بها اويرو وهي يدورها خدعت  
بها زوجها لقد تمتعت انت باللعبة ولو انك ستكون من الخاسرين  
نفس اللعبة التي خسرها وربحها زوجها في آن واحد ومن يدري فقد  
اكون انا من الخاسرين او الرابحين  
ياكوبو : (متعجبا وغاضبا) . . خ . . . ر . . . ج من بيتي !!  
اديكوكو : لا اغادر بيشك قبل ان تعطيني حصتي لقد تمتعت انت

بحصنتك اليس كذلك؟  
ياكوبو : (متعجبا) ماذا؟  
اديكوكو : اويرو!  
ياكوبو : (بغضب) لماذا انت . .  
اديكوكو : انشبه الى ماسأفوله لك للمرة الاخيرة لقد عرفت بكل  
تفاصيل الصلاقة بينك وبين اويرو - اليوم وامس وكل الوقت ولن  
اسكت ابدا  
ياكوبو : لن يصدقك احد  
اديكوكو : على الاقل تصدقني اديوك التي تقتلها الغيرة اديوك  
ستفزع الامر . . ستكلم عما تعرفه وعما لا تعرفه!  
ياكوبو : يالك من تاجر فضائح  
اديكوكو : (مسروا) هذا صحيح  
ياكوبو : سأستدعي الشرطة لالقاء القبض عليك  
اديكوكو : افعل ذلك وسترى المدينة كلها غارقة بالامر  
ياكوبو : هل ستخبر الناس بالامر؟  
اديكوكو : ام تصفني بالنسوة؟ مع ذلك، تستطيع اسكات هذا  
الثرثار وكل من يتعاطى مهنة الثرثرة، اذا رغبت طبعا  
ياكوبو : ماذا تريد بالضبط؟  
اديكوكو : ثمن اتعابي  
ياكوبو : (بارتيام) غد باونا واتركني  
اديكوكو : (غاضبا) باون واحد فقط لا قبل بأقل من خمسة  
ياكوبو : لص، مجرم؟  
اديكوكو : دعك من الالفاظ البذيئة لا قبل بأقل من خمسة واذا  
عاودت استعمال الالفاظ النابية فسيرفع السعر  
ياكوبو : سوف تنلم على ذلك  
اديكوكو : اعرف ذلك (بعد الباونات) واحد اثنان  
ياكوبو : ستدفع ثمن ذلك!  
اديكوكو : بالتأكيد، بالتأكيد . . ثلاثة، اربعة . .  
ياكوبو : لشعل عليك اللعنة الى الابد  
اديكوكو : خمسة . . . شكرا  
ياكوبو : انصرف الان  
اديكوكو : (ويضحك) حسن، سأصرف على امل العودة اليك  
ثانية . . هذا يصعبك اليس كذلك . .  
ياكوبو : (يصرخ) طفيلي، نذل خنزير، حمار، مجرم محترف ستدفع  
الثمن قريبا.

اديكوكو : (بضحك) ياها من لعبة رائعة! لقد نجحت هذا الصباح في ابتزاز المال من اويرو ومن بابا نند واخيراً من ياكوبو  
فما اروع اليوم الذي ينتهي بالمال الوفير والعشاء الشهى ياله من  
مساء بهيج!

الضربير : (عن بعد) هل من صدقة لانسان فقد نعمة البصر؟  
اديكوكو : (يقلد الضربير) هل من صدقة لانسان فقد نعمة  
البصر؟ .. كلا، لن اكلمه الآن يجب ان اتوجه الى اويرو والى  
ذلك الشيطان ذي الثراء الفاحش. . . سأفكر في ابتكار لعبة اخرى  
تجلب لي المال ياها من لعبة وياها من حيلة عظيمة

### الهوامش

١ - «اللعبة» The Game مسرحية ذات فصل واحد موزع على سبع مشاهد.  
إطرحها المصام كوميدى الانها تتفحص نقداً لأذعاً لثقة اجتماعية لايمها في اخية  
سوى انانيتها ومطامعها الشخصية . يطل هذه المسرحية - اديكوكو - هراحد  
المثسردين المتتالين . وهذه الخصاصة للمسرحية تذكر القاري، بالمسرحيات  
الكوميدية الانكليزية التي شاعت في عصر عبدة الملكية المعروف بـ  
Commedia del Arte باستكثارها وبملاهازل الإيطالية المعروفة بـ  
وهي على العموم تقع ضمن النمط الادبي المعروف بـ Picaresque . ان  
اغلب شخصيات المسرحية التي اصنعها الجشع والملاذات الدنيوية الزائلة تمارس  
خداع الاخرين الا انها غافلة عن حقيقة واحدة الا وهي انها بهذه الممارسة اللا  
انسانية لا تحدد الا نفسها . الموضوع Theme كما يبدو لا يمتاز بالجدي الا انه قدم  
بطريقة مشوقة وخفيفة الطل من الناحية الدرامية . نشرت هذه المسرحية في كتاب  
يحمل عنوانه :

Ten One - Act Plays. (London 1966) PP. 83 - 107

مسرحيات لكتاب افريقيين . جمع هذه المسرحيات وحققها الكتاب والنائد  
المسرحي والاشاذ الجامعي النامي كوسموبيرس Cosmo Pieterse

٢ - ولد لهي في نايجيريا . درس الاثب المسرحي في انكلترا حيث يقيم الان .

آبنا بوناشي  
ايطاليا

ترجمة: عبد الله جواد

## IL CAFFÈ DELLA SPERANZA

atto unico

di ANNA BONACCINI

### مشرب ومطعم الأمل

شخصيات المسرحية

بلود - صاحب مشرب ومطعم الأمل  
سيمر - عازف موسيقى  
سوليفان - رجل شرطة  
ليون - خادم في مطعم ومشرب الأمل  
كاجي - خادم آخر  
لودفيكو - شاب  
الآنسة بيتا - امرأة تجاوز عمرها سن الشباب  
ليلى - شابة

تدور أحداث المسرحية في عصرنا، وفي مشرب الأمل الليلي،  
صاحبه بلود . . وهو كبير السن .  
اطلق على مشربه هذا الاسم . إنه في الأصل بارقديم ادخلت عليه  
بعض اللمسات الحديثة ، بعد الحرب العالمية الثانية - اخرجوه  
ايطاليا - التي كانت تسعى الى التوسع والاعتداء - متخنة بالجراح  
من هذه الحرب وقد انعكست هذه الخيبة والهزيمة على روح  
وتصرفات شخص المسرحية .  
المصالة في مقدمة المسرح وهناك بعض الطااولات الصغيرة ،  
وضع على كل منها مصباح منضدي ، في وسط يسار المسرح يوجد  
البار . والى يمين وسط المسرح ترى لافتة : مشرب ومطعم الأمل .  
مكتوبة بالضياء الاخضر الزاهي . في أعلى يمين المسرح باب تؤدي  
الى مفصورة خاصة لتناول الطعام ، والى اسفل يسار المسرح باب  
صغيرة تفود الى خارج المشرب .



وفي الخارج الشوارع تنسمع تحت وابل المطر . بين حين وآخر يمر  
الشخص بجملون المظلات مرعي الخطي .

فوق الباب المؤخر بالمخمل ساعة كبيرة تشير الى الساعة . من  
المذياع تنبعث انغام الموسيقى . الخادم المجهز ليون يصيح احدي  
الطاولات . اما كاجي الخادم الشاب فانه يزيد من لعان الاقداح  
الزجاجية بقطعة قماش . بلود واقف بادي القلق .

بلود - إنها الساعة السابعة مساء باليون .

ليون (بهدهو) - يا هؤلاء الصغار المغاربت ، لم يتركوا شيئا دون  
ان يعمثوه . ويلوثوه . لقد شربوا الخليب المزوج بالقهوة . ياها  
من عائلة . الجميع : الاب والأم وكذلك طعلاهما . كلهم فطس  
الأنوف .

بلود . - يقترب أكثر من ليون) - قلت لك : إنها الساعة باليون .  
ليون . - اعلم انها الساعة يا سيدي .

بلود (بعضبة) - لا تنزع ، جميع المصاييح . يجب ان ينف المكان  
جور ومانسى . انهما سيمران من هنا . فلا اريد ان يريا شيئا ، ولا  
حتى احدا من روادنا الدائمين . سوف يدخل مع صديقه من هنا  
(يشير الى الستارة المخملية الحمراء) . اتعلم انه منذ سنوات لم يأت  
احد من المرسرين لهذه المقصورة . ولكن اخيرا . اليس هذا ما  
يفرح القلب ويهيج ؟

ليون . - نعم يا سيدي .

بلود . - لقد طلبوا العشاء والشمباتيا الفرنسية ، غاما كما في أيام  
المرخوم والذي ، حينها كانت اصوات فتح سدادات قناني الشمباتيا  
يردد صدها كأنغام موسيقى عذبة .

ليون . - صحيح يا سيد بلود .

بلود . - تأمل أن العشاق يختارون مشربنا لاقامة احتفالهم به .

ليون . - تعلم يا سيد بلود ، ان هناك الكثير من الأمور الطيبة التي  
يجب ان يحتفل بها . وأنت ، ومقصورتك هذه . الخاصة بالعشاق ،  
ليست أكثر من مضاعف وليه هراء ، وطاولات فاخرة . لن نعمل  
شيئا . لم تعد لها أية قيمة . صحيح - أيام والدك - كانت مثل هذه  
الأمور سلعة رائعة ، أما الآن . فصدقي لم تعد كذلك . لقد ولى  
ذلك الوقت . نحن الآن في زمن غير المرحوم والدك .

بلود . - ماهذا الكلام باليون ؟ . . . ماهذا ؟! أنت وبالألف  
كبرت ولم تعد تفهم الأمور كما ينبغي .

ليون . - (بعضبة) - على العكس ، أنا لست عجوزا يا سيد  
بلود . فلدي الكثير لكي اقرم به في هذا العالم . لكنك لا تهتم إلا  
بشؤنك

بلود . - هيا . . هيا . .

ليون . - يؤسفني في هذه المناسبة أن اخبرك بانني سأترك الخدمة  
في مطعمك بالرغم من اني معتمد على العيش معك . لكن هناك  
فرصة ثمينة ، ولا اريد ان اضيعها .

بلود . - ماهذا ؟! . . . جيد شيئا غير هذا ، غريبا اصدقك .

منذ ثلاثين عاما ، وانت ترود هذا الكلام باليون .

ليون . - سترى في هذه المرة ، ان ادع الفرصة تقبلت مني يا سيد  
بلود . : كلا لن تقبلت مني . . وأنا أسف لأن اعكر مزاجك في هذه  
الامسية . خاصة وانك تنتظر من يشغل المقصورة . ولكني سوف  
اكون في مركز من ينهي ويأمر ، وفي مطعم كبير . يسمى (الاركان  
الاربعة) . . تصور يا سيد بلود . . جميع خدم المطعم تحت امرتي ،  
وفي ذلك المكان توجد ثلاث فرق موسيقية تتناوب العمل ليلا  
نهار . كل شيء في هذا المطعم جديد ، حديث يتلأل تحت  
الاضواء . (ضحكة ساخرة) . . ليس هناك مقصورة خاصة . .

على الطريقة القديمة . ( يرى بلود حزينا) . . أرجو المعذرة يا سيد  
بلود . . أرجو المعذرة . . لا اريد ازعاجك . اني لا اعدو أن أكون  
أكثر من إنسان نكراه ، فاشل أفيت كل شبابي هنا . في مطعم  
ومشرب الأمل . . أين شبابي ؟! لا شيء سوى القشل . .

بلود . - (متباكيا) - لماذا تلقي اللوم كله على المحل ؟ انظر الى  
المكان . . انك ولا شك تلمس التجديدات الكثيرة التي اجريتها  
عليه انظر الى اخسراء النيون التي تزيئنه  
انظر الكراسي المائبة . . وبعد هذا كله ، تريد الذهاب الى  
مطعم ومشرب (الاركان الاربعة) .

ولكن ماتريد . . اذهب الى هناك . ماذا يعني من امرك . .  
اذا كانت هذه رغبتك .

اتدري ، اني تسلمت منذ قليل رسالة . . نعم رسالة من العم  
كارلو . . انه سوف يعود من ديار القرية في العام القادم . . وحينئذ  
سترى كيف ستفتح لنا أبواب السعادة من كل جانب . . نعم بدون  
شك . . انه يملك سبعة ملاء ليلية في مدينة فالباريزو . . انه  
يملك الملايين ، لقد كتب لي انه سيعود . . ان العم كارلورجل  
اعمال ما في ذلك ريب .

ليون . - (نادما) المعذرة يا سيد بلود . . كان والدك المرحوم يتهمني  
ايضا بنكران الجليل . . وكان يصفي بالضعف امام اغراء اصحاب  
المحلات ، كان ينتظر قدوم العم كارلو من مدينة فالباريزو . . ولكن  
للأسف دون جدوى . الفارق الوحيد . . بيتك وبين والدك هو ان  
العم كارلو كان يملك محلين اما الآن فبعض .

بلود . - ليون !! العم كارلورجل اعمال يحق

ليون . - طبعاً انه رجل - كما تدعي - ! ولكن . . غل لي :

كم سحق بقدميه ؟

بلود . - ما هو الشيء الذي سمعته بقضيبه ؟ سحق !! ماذا تعني ؟

ليون . - سحق كل شيء يقف أمامه . . . والا كيف تقصده استطاع أن يفتح سبع ملاء ليلية في مدينة واحدة ؟ . . . (يكاد يبكى) يجب نفهم بأسيد بلود . . . التي رفضت كل عروض العمل المغرية من أجل البقاء معك .

بلود . - أنت تعلم . . . لم يطلبك أحد في أي مكان من الأماكن التي تتجولها .

ليون . - لا تقل هذا الكلام بأسيد بلود ، فندى الرسائل . . . نعم الرسائل التي تثبت كلامي . وأنت لا تعترف بفضل على هذا المكان . . . في عام ١٩٣٠ رفضت العمل في محل - الدجاجة الذهبية - عام ١٩٣٥ رفضت العمل في مشرب ومطعم (المائة شيك) ، وفي عام ١٩٤٤ رفضت العمل في مشرب ومطعم (الكريستال) . . . وفي عام . . .

بلود . - (بعضية) - كل هذا لا يفيدك حتى في كني سترنك . . . انظر إلى هيئة بطلونك . (يذهب إلى ناحية اليسار) - دعي وكاذب . . . أنا ذاهب لارتداء أحسن ملابس . في هذه الامسية سيأتي الغني مع صديقه ليشاولا العشاء هنا . في مشرب ومطعم الأمل . . . العاشقان . . . (يخرج) .

كاجي . - يباغتهما بضحكة عالية) .

ليون . - ما بك

كاجي . - لا شيء . . . سوى أنني أريد أن أقول : أنت صبي .

ليون . - ماذا تقول ؟

كاجي . - مالتا وهذه الأساء الرئانة . . . الدجاجة الذهبية ! الكريستال ! وألآن تعلم بمطعم ومشرب (الأركان الأربعة) . . . اسمع : بيني وبينك . . . الآن يجب إحالتك على التقاعد ، لتأخذ قسطاً من الراحة في البيت ، أو في الريف ، حيث تستطيع هناك أن تتلى بتربية الدواجن .

ليون . - لا أحب مثل هذه الأمور . . . أنا أحب الأضواء . . . الناس .

كاجي . - أنت أسير عملك . ونحس بالحياة حينئذ تقول تأمر يا سيدي . . . التي عند أوامرك يا سيدي . . . أنا في خدمتك يا سيدي .

ليون . - (بسخرية) - نحن نؤدي نفس العمل . . . يا كاجي ليس كذلك ؟

كاجي (بترفع) - كلا . . . كلا . . . أنني سيد نفسي في هذا المشرب

ليون . - خفف من هذه الغطرسة ، فلت أكثر من أجبر

كاجي . - صحيح . . . لكن لن أتنازل عن كبري باني

ليون . - لكك تبقى نفسك . . . أنت أجبر

كاجي . - إن الدنوب ليس ذنبي . لككك تعمل هنا منذ ثلاثين سنة ، وفي كل يوم تهدد بترك العمل ولا تفعل لك في الشهر تخادم سأكركه حتما .

ليون . - قل لي . . . إلى أين تذهب ؟

كاجي . - سوف نقيم مطعماً تعاونياً . . . يأتي إليه الزبائن . ويخدمون أنفسهم بأنفسهم ، وليس لنا سوى السهر على راحة رواده وفي مطعمنا التعاوني هذا لا يوجد سيد ولا أجبر . العينة - آفة - لأن فيها أهانة لنا . نحن عشرة فقط نتقاسم بيننا ساعات العمل والراحة . لا بدائع في طيب المريح ونطور عملنا إلى الأحسن . ولن يكون هناك مقصورة خاصة (كما يسمى بمود) لتعاقب . أن هذه الأمور بالغة القبح ، يدى ها الجبين حجباً .

ليون . - ماذا تقول ؟ قبح ، أحب الذي يمر من أمامي ، نسيه . قبحاً ؟

كاجي . - اهذا هو أحب ؟ رجل خرف يأتي إلى هنا برفضة صديقته اسمي هذا جينا ؟ ! أكنت على التلفون حيناً صلب مني حزن المقصورة ، عرفته . من صوته .

ليون . - ومن يكون ؟

كاجي . - (يبدو عليه الانفعال) - نعم . لقد كان يفعل صوته .

ليون . - صوت من ؟

كاجي . - (يزداد انفعالا) - أنه صوت الموسر : كلاكس . أنه يملك معصلاً كبيراً لصنع السلاجات . أنه تقرأ في كل مكان : «سلاجات كلاكس» . وحتى على جانبي الطريق الخارجية وإينئ تسير ترى لافتات كبيرة مرعبة : «سلاجات كلاكس» . أنه هو الذي طرده بكل قسوة . . .

نعم صرده ، ولم يعترف بالعطب الذي أصاب الساعد الذي قام بالعمل واستمر طويلاً في إنتاج سلاجاته القذرة .

ليون . - نحن نتكلم ؟

كاجي . - عن والدي . النعنة على الشيطان . كلاكس تواضع الأطباء . . . لقد وشاهم ، فادعوا : أن مرضه لم يكن بسبب العمل ، ماذا تريد أن يقولوا أكثر من هذا ؟

لا أدري أي مینع صمخ دفعه كلاكس للأطباء ، لكي يقولوا هذا الكلام . ليس بسبب العمل . وهكذا طرد والدي من عمل درج راتب تقاعدي ، وألآن هو قعيد داره ، بسبب العمل في مكان ذلك الغني الخشع . قل لي : كيف استطاع أن يئس حينئذ . رصده لثعبان ؟ كيف ؟ . . . هدهدي مصيبتاً . . . بسبب مرضه . . . والعلة لأبعد أن ينفقهم . وهذه الثيلة سيأتي إلى هنا مع سيد . وأنا أقف هنا . ويا للسخرية - لكي أسهر عني . حمة ، حربة الأرض بقطعة الفساتين التي يسحق بها . . . خلا . . . معدي . . . العالم الكفب . كلا .

باب البوار وينظر خارجا) - توقف المطر. لكن الشارع لا زال ميتلا.

بيتا - ماذا اصابكم في هذه الامسية. الجميع مجائين (تذهب الى المذبح تفتحه. تسمع اغنية واقصة. تعود بيتا الى مكانها وهي تصغي للموسيقى بشيء من الانفعال. يدخل ليون ثانية ويده قطعة فهاش يمسح بها الارض المبللة بهاء المطر.)

ليون - ارجوك اين عصيري الساخن؟

ليون - حالا. يا أنسة بيتا. انا عند اومرك.

بيتا - ضع كثيرا من كاربونات الصودا. يا بالعمة، اليوم اكلت اللحم بالثوم. اعاني من حوضة المعدة. أه من هذا الفواق الملعين.

ليون - لا تقسوي هذا الكلام. يا أنسة بيتا. المكان هذه الامسية. يجب ان تكون واثقة عطيره. سوف يزورنا اناس من الطبقة الراقية

بيتا - اي نعم. السيد كلاكاس.

ليون - كنجي الحق. يدعي انه يعرف صاحب الصوت من يدي؟ ربما يكون لشخص آخر!

بيتا - قد يكون كنجي على حق.

ليون - اتعرفين كلاكاس؟

بيتا - نعم اعرفه. انه تري عجوز. كل عام يزداد شبابه. وسيارته تزداد اتساعا، وصوته يزداد غلظة. ليون. ان مثل هذا الرجل الذي له هذه المواصفات. يجب ان يأتي الى هنا اني انتظره منذ سنين.

ليون - اذا يا أنسة سوف تتطريته الى مالا نهاية. كيف لا وهو في كل سنة يزداد شبابه، وسيارته تزداد جمالا وبهاء. وصوته يزداد جبروتا وغلظة.

بيتا (تحلم) - لابد ان يكون له مثل هذا الصوت (المذبح لا يزال يبعث موسيقى رومانسية رقيقة. بيتا تدندن مع الاغنية). كلا! لا اسمع له ان يأتي مع امرأة هنا. (تفث بعصبية). اذا كان هو حقا الرجل الذي انتظره منذ سنين. ذلك الرجل الذي كان يملك هذا الصوت. وهو عين الرجل الذي لم يعد شابا. وهو اخير بالحياة. السخي مع النساء، وهو في ذات الوقت يعرف كيف يسلب عقوفن بكلمات الحب التي ينفث صياغتها. لكن. اذا جاء مع امرأة هذا المساء. ستكون في القوة لارتكاب اي حماقة. ليون! هل اعدوا المقصورة الخاصة بهما؟ لا بد انها مثيرة. (يتلاشى صوت الاغنية. بيتا تتداني ليون بصوت حاد هتاك). ليون. اين العصير الساخن؟

اعطني اياه. اني اشعر بالفواق.

ليون - علوا سايتك به حالا. (يذهب باتجاه المخرج. كنجي

ليون - ولكن. هل أنت متأكد من انك عرفت صوته؟

كنجي - لا يوجد في العالم شخص آخر له مثل صوته. انه نفس الصوت المثل بالعجرفة. مسكين والذي العجوز. كان يدعوه بالسيد. باللاسف لم يتغير احد بالحقيقة. اذ لا يوجد سادة ولا عبيد. لو انه يأتي الى هنا هذا المساء لستخت له جلده لا بل وجلد عشيقته ايضا.

ليون - انت مجنون. كنجي. ماذا اصابك؟

كنجي - اتدري مالذي اطار عقلي؟ ... سأقول لك السبب حالا. في البداية كنت اشك بأن يكون صوته. لكنك جعلتني اراجع نفسي بدون شك كان هو على التلغون. وقال: انه سوف يأتي مع فتاة. واي فتاة. انها حتما من النساء المتلاشيات. الشعر، العيون، الاكتاف. اتدري يا ليون. نساء من هذا النوع يترفعن حتى عن لمسي بأصابعهن. نعم. نعم. هذا هو الذي يفتلي الف مرة. هذا هو الذي يعطمني. ليون. انها تم بالقرب منك. لكنها لا تكلف نفسها ان تلقي عليك وتو نظرة عابرة. كلها تتلألأ. ليون. (تدخل الأنسة بيتا. انها تجاوزت العقد الرابع. ملابسها رثة. لكنها متباهية ودعية.)

بيتا - مساء الخير (تخلع معطفها الواقفي من المطر).

ليون - (بعصبية) - ماهذا يا أنسة بيتا. انك

تفوتين المكان بالطين. هيا. هيا. التركي حذاءك في الخارج. هذا المساء. يا ابي سوف يأتي اناس لكي يجلسوا في المقصورة الخاصة.

بيتا - ماذا قلت؟!

ليون - احب!؟

بيتا - بماذا تثرثر؟ (تجلس الى اماندة). اعطني عصير احذرا مخزونا بالكاربونات. لقد أدتني حوضة المعدة حول النهار.

ليون - على اية حال. اعطني معطفتك واخذاء الملوث بالطين لكي اضعها في المخزن.

بيتا - ماذا تقول؟! اترك حاجباتي في مكانها ولا تعيث بها.

ليون - كلا في هذه الامسية. يجب ان يبقى المكان نظيفا.

دعيني اقم بعضي (يخرج الى البوار حاملا المعطف واخذاء الملوث بالطين ينفثين.)

بين (الى الخاجي) - ماذا اصاب هذا الرجل؟

كنجي - (بمرارة) - سيأتي السيد كلاكاس في هذه الامسية هنا.

جدا - ومن يكون هذا السيد كلاكاس؟

كنجي - (بحزن) هم. وأن يسميه اجد نفسي خدما هنا. اذ انه اني يشاد به بالسيد!! (يتسوس بكراهية). سوف اعلمنه بشكل الذي يلقى به. سيد ١٢٢. اني سيد هذا! (يذهب الى

يدخل . ويذهب لأعداد القدر . لئلا يند . يسمع صوت  
موسيقى راقصة . يدخل الرجل الموسيقى العجوز سيمر  
سيمر . انه يتعمد اسماعي هذه الموسيقى الغنية انها القوي .  
لا اكثر ولا اقل (باني ليون ويده قدح العصور) .  
سيمر . ليون . اندري اي لا اسير . بل اعبر . اخلق فوق  
الحان الغام الفالانز اقداد . النباه !!

خطر !! - اهذه موسيقى ؟ . . . انها قذارة . (يشير الى المديح) .  
يشا - كلا . . . أحب هذه الاحلام . . . انها تجعلني احل سيرة  
فأرهم . تقف امام منهي لي . ويبسط منها رجل وامرأة (تكون تحت  
تأثير الغواص) .

سيمر . - افق هذه الموسيقى . لا يأتذك الى عالم الاحلام .  
والنساء . يا أنسة يشا . انت تشير بين دهشة كيف تستطعن  
الاسترسال باخيال مع موسيقى كهذه في حين . . . بموسيقى الفالانز  
- يمكنك ان تطيري على جناح الاحلام . ومثل هذه الغاية يراد  
الكران (يذهب لأطباء جهاز المديح) - خطر . . . (يعني بالفرنسية  
واجفائه نصف مخلقة) . اود الترقص معك على انغام الفالانز  
اقداد . خطر . . . اندرين اي عثرت على الثروة ؟ . .

ليون . - اي ثروة ؟

سيمر (بعصية حادة) - هانت عدت الى النيان . ولم تذكر اي  
شيء . دائما لا يتنى من الواقع الا اخیال . انظر الى سرتك البالية  
التي تملوها القذارة . . . ووجهك الغريب الملامع . . . وبعد كل هذا  
تسال : الثروة ؟ . . . آه لو اني كنت الدعوى ضد من سرق عملي  
الفني .

ليون - المصدرة . ما يتر . . . اننا دائم النسيان بسبب المشاغل  
الكثيرة . . . صحيح . . . رفعت دعوى . . . ضد من سرق عملك  
الفني .

سيمر - كان هذه الدعوى مهمة كبيرة . . . اعطني كوباً من القهوة .  
ليون - حالاً . . . (يذهب باتجاه البار) .

سيمر (الى يشا) - اصغي الي . . . ابتداء من هذا الصباح . سأكون  
عزفاً في محل ذي شهرة . نعم بالتأكيد . . . في القاعة الكبيرة . . . كان  
اربعة اشخاص . ترسم على وجوههم ابتسامة الرضى  
والاعجاب . . . وكان البيانو الضخم . . . اني اذكر . . . اسمعي .  
كانت هناك ايضا باقة من الزهور حمراء اللون . وكانت تتخللها  
اشعة الشمس . . . كم مرة . . .

يشا - ولكنني اعرف القصة عن ظهر قلب!

سيمر (بعصية) - كلا . . . انت لا تعرفين شياً لانتك لا تريدان  
الأصغاء الي . . . ولانتك دائمة التفكير باميرك الذهبي .

يشا (تفرج اساورها) - انه ليس بالامير . بل هو سيد محترم . يعرف  
كيف يغازل النساء

سيمر - اصغي الي . ماذا حدث لك هذا المساء ؟

واي شيطان يدعب برأسك . . . بهذا التفكير ؟

يشا - اعدي من حوضه في المعدة . لكن هذا قد مر . اشعر  
بنحس . . . وسأكون على احسن حال . . . سوف يأتي .

سيمر - اصغوا الي . . . كلهم كدسوا فرحين بي . تملو وجوههم  
ابتسامة . ومستعدين لتسبة كل ما اضبه هكذا كان الحال حين  
وصولي في قاعة الموسيقى المسماة (هاوزر) . ياخلاوة الانعام التي  
عرفتها . . . كانت الانعام ترسم جوارب نيكيتا . . . كان كل شيء  
رائعاً . غير ان احداً لم يكمض بطن قاتلاً : «لكني سرق في ان  
سمعت مثل هذا الفحن . المسمى : (الفالانز) . . . اجبت على  
الفور . هذا مستحيل . (يدخل ليون حاملاً القهوة) . ولم ينتفت  
لأعثر اضي . واصاب قاتلاً : «على العكس لقد قدمه قبلك

(فالكاز) منحته حق براءة الاختراع يا اي

ليون - ومن بين لك المال لترفع دعوى ضد فالكاز ؟

سيمر - اقترضت المال من ابن اخي . انه غني . . . لقد عمل في تجارة  
السيارات . اضف الى انه متزوج من امرأة غنية . وهي حبة  
للموسيقى واعجبت كثير بموسيقاي . . . الفالانز .

ليون - قل لي ما يتر . كم من الزمن مر على هذه الغيبة ؟

سيمر - اثنان وعشرون سنة . الان فالكاز - يكتب الموسيقى المقررة  
على الطريقة الامريكية لكن ضربة اخذت من كف - الفالانز -  
الذي سرقه مني . وهذا هو الذي رفعه الى قمة الحظ والثروة . اذا  
ويحت الدعوى . فأربح الملايين . أنا الذي اوجد لحن الفالانز . لم  
تبقر فرقة موسيقية في اي مكان لم تعزفه . ولم يبق اي فرد لم يتغن به . . .  
الفالانز . . . أه ما أحلى لحنى المفضل : الفالانز . (يعني) . . . وأنا وأنت  
ترقص على الحان الفالانز اقداد . (تدخل ليلى وهي فتاة شابة  
ونحيلة) .

ليلى (بحسوبة) - لم تعد النساء تملط فطم مساء . مرحباً بصديقي  
الجميل . . . ليون . . . اجلب لي من فضلك قدحاً من الشراب .

ليون - ماذا ؟

ليلى (تضحك) - انتك سمعت طلي . . . اريد قليلاً من الشراب .  
فأنا مدعوة للعشاء .

يشا (بانسخاف) - الاحلام نفسها .

ليلى (بانزعاج) - ماذا قلت ؟

يشا (بسخرية) لا بد ان يخرجاً عطفاً قد اكتشفك ليس كذلك .  
ليلى - انه مساعد مخرج شاب . ينتظر اصحاب رؤوس الاموال من  
الامريكان . وقد وعدني باسناد دور مهم لي . سوف نرين . . . في هذه  
المرة . . . سوف أنجح . . . نعم سأنتج في الحصول على دور . قولي  
شيئاً . . . اعتدك بعض الملاحظات ؟

يشا - لا ادري . . . السينما لا تعجبي . وخاصة العمل مع مثل

هؤلاء.

ليلى (سحرية) - أهذا هو السبب؟ (تفجر ضاحكة) أما أنا فأرحب بالعمل في السبب. وسأغطي جميع الصعوبات، لكي أقال بعيني. ليون - ياليتي. قل لي بربك، أين قذح الشراب الذي طلبته منك قبل قليل؟

ليون - سأتيك به حالا (يذهب باتجاه البار).

ليلى (تضحك) - بقصد موصلة حديثها مع بيتا... حتى وإن اصطدم أنفي بحداد الرأس والفشل.

سيمر - أنت ما زلت صغيرة، يابنتي الجميلة. أخاف عليك سوء الطالع، فقد سرق مني الحن الغالتر.

ليلى - وما دخل هذا الغالتر المحترم في موضوعي؟

أه لو تدري، فقد سرقوا مني مذهب مما تعلم عليه خذك ليل نهار. فوجئ مثل جبرارد بارتيس، حينما يتعهد لأن أقوم بتمثيل جميع أدوار الفتاة الصغيرة. وأصبح صديقتي... ماذا يعني هذا عندك؟ ها...! تكلم... قل شيئا.

سيمر - يا صغيتي، نحن لا نهمل هذه القصة، لقد أعدت سيرها علينا، مرات ومرات.

بيتا (بضجر) - دعها نعيد لنا هذه القصة، فهي تعمل في المواساة. فقد كانت نجيني أعظم (يأتي ليون حاملا قذح الشراب)

ليون - تخذي هذا شرابك المفضل.

ليلى - شكرا لك يا ليون... أنه يقول لي:

«كوفي فتاة عاقلة» (تفجر ضاحكة).

اللعنة... أكثر عقلًا من هذا؟ علي أن أضع في حالي معطف الفرو الأنثوي المشم الذي قدمه لي كهدية، وكذلك المعطف الثاني الناصع البياض والخاص بالسهرة.

بيتا - ولماذا تعددين هذه الهدايا... أعتقدين أنه قد نسيتها؟

ليلى - ماذا؟

بيتا (بوحشية) - أنك لا تفكرين إلا بالمعاطف الثمينة. وهذا طردك في اليوم الثاني (يعود بلود وكله ثقة، بدل ذلك من خطواته... كما لو أنه مدير مطعم فخيم).

ليلى - ماهذا؟! أنك تبدوني أجمل مظهرًا.

بلود - ماذا؟! أعتقدون: أن بإمكانكم أن تضحكوا وتعبثوا كما يحلو لكم؟!... كلا ففي هذه الامسية انتظر زائرين من نوع خاص... المفصورة الخاصة بحجوزة.

ليلى - وأنا أيضا ياسيد مدعوة للعشاء مع مساعد مخرج وستكون بانتظار الممثلين الأمريكيين في منتصف الليل عند المطار.

(يدخل لودفيكو).

لودفيكو - من سينتول العشاء مع رجل السبب من فضلكم؟

ليلى - أنا... لقد تعرفت على رجل يشغل مساعد مخرج في

السبب.

لودفيكو - اللعنة!... ولماذا لا تعرفيني به لقد الآن؟

ليلى - وما دخلك أنت في موضوع السبب؟

لودفيكو - هذا لا يهم... بإمكانهم إمدادي بأقال دالها.

إن أصحاب رؤوس الأموال من الأمريكيين يستخفهم الطرب بمجرد سماع أحدهم يريد أن يعقد صفقة. ما عليك إلا أن تقول لهم: «إن لي صديقًا يمتلك مشروعًا وسترين كيف يكون موقفهم مني».

بلود - اضرب بأفكارك هذه عرض الحائط. اترك المشاريع جانبًا. الربيع لا يأتي عن طريق التقنين والروتين. ألاحظ وحده يلعب دوره، سواء في الأعمال أو مع الأشخاص. أخط وحده.

لودفيكو - اللعنة على كل من لا يفهم الحساب - انهم من مامعي الحساب؟ هناك نظام واضح متكامل، يسمى بعلم الجبر الذي لا يعرف سره غيري... أه لو أشر على محو، فسوف أقوم بالخوارق التي لا يستطيعها أحد.

بيتا (ساحرة) - تدري... لم نعرض عليه منذ شهر مضى، وفي كل أمسية تلقي بها هنا، لا تكف عن ترويض اسمه اسمنا: بؤ وسك... بؤ وسك... لقد اتعبت أذاننا من كثرة إعادة هذا الاسم: بؤ وسك... بؤ وسك؟!

لودفيكو (بكآبة) - ذاك؟!... أه منه، واللعنة عليه. كان في سره يضحك من الحساب... لقد أحب اختي، ولهذا السبب كان يزورني في البيت كل مساء، وأنا حينما عثرت على ممول كهذا أمن المعقول أن أتربك الفرصة فقلت مني... أه لو أنه يقع بين يدي ذلك النافه لاسبوعين كان يتردد على البيت، وبعد هذه الفترة هرب مع اختي بعيدا.

بيتا (بأنسامة قصيرة) - ومن لم تركها!...

اليس كذلك.

لودفيكو (بحزن) - لماذا لم يتزوجها؟

بلود - رجاء لا تمكنوا هكذا على مائدة واحدة وأنتم لا تكفون عن الشرثرة أن منظركم يثير الضحك. ها... بعد قليل سوف يصلان منها من عالم راق اللعنة، ماهذا؟! لماذا لا تحاولون فهمي؟!... أرجوكم... توزعوا على الموائد، كل منكم يجلس على مائدة واحدة هيا توزعوا... وهكذا يبدو المكان كأنه ممتلي بالزبائن، خاصة وأن الإضاءة خافتة... ها... تحركوا من فضلكم... أنت يا سيمر... اجلس هناك إلى الطاولة في عمق القاعة، وأنت يا أنسة بيتا اجلسي هنا، وأنت يا لودفيكو، اذهب قليلا أبعد منها وأنت يا ليلى اجلسي إلى هذه الجهة، تمامًا في الضوء من الضروري أن تكوني مرتبة... هذا حسن... ولكن ماذا أرى؟... يا حظي العاثر، خاصة في هذه الامسية.

حضوره سيحلب المشاكل .  
(يأتي من الخارج رجل الشرطة سوليفان)  
أهلاً بك يا سيدي .  
رجل الشرطة - مرحباً يا بلود . (إلى الآخرين) مساء الخير .  
اصوات - مساء الخير . يا رجل الشرطة . يا سيد سوليفان .  
رجل الشرطة - ياله من جو محضر مزعج .  
بلود - لا تنسها حتى تلكالاب (يشير إلى ستار القطيفة) - بفضل  
هناك في سعادتي . لا بد وأن يكون اخو ميري يسوي عن النفس .  
ريشيك هذا اخو التي لا يطاق .  
رجل الشرطة - لا . . . وشكراً . (يجلس) .  
ليون (يقترّب منه) - هل تأمر بشيء يا سيدي ؟  
رجل الشرطة - فليس من الشراب المدفي (ليون يذهب باتجاه  
البار) . رجل الشرطة . . . بوجه كلامه إلى بلود) .  
هل هناك من شيء جديد ؟  
بلود - لا شيء يا سيدي . لا شيء .  
رجل الشرطة (يمسك) - هل انت مذكرة ؟ لا شيء .  
بلود (بازعاج) - أوه يا سيدي ! .  
(يمد ليون بالشراب الذي طلبه رجل الشرطة) .  
رجل الشرطة - شكراً لك يا ليون (إلى بلود) بعد ان يأخذ رشفة  
قليلة من مشروبه) - يوجد في محلك باب سرية تفضي إلى الشارع  
الخلفي . . اليس كذلك ؟  
بلود (يفزع) - ماذا ؟ ؟  
رجل الشرطة (يصوت هادئاً لا تنقصه الحيوية والمفزع) المقصورة  
الخاصة . لا تفرغ يا بلود . . تعلم أن من واجبي ان اكون بقطر  
قلرياً يحصل امر ما .  
لضيفك ؟  
بلود - أي ضيفين ؟  
رجل الشرطة - هيا . هيا . لا عليك . قل لي : لمن حجزت هذه  
المقصورة ؟  
بلود - وانت يا سيدي هل تعرف من يكونان ؟  
رجل الشرطة (تفزع شغفه عن ابتسامة قصيرة) - لحد الآن ، لا  
اعرف . لكن هذه فرصتي ولن اضيعها .  
بلود - يا الهي . . . منذ زمن بعيد ، وأنا انتظر هذه الفرصة .  
رجل الشرطة - كن هادئاً من فضلك . . قلت لك ان المحل لن  
يصيبه أي ضرر .  
بلود - قلت . . . انها لفظة نادرة . . اليس كذلك ؟ من اين استقيت  
هذه المعلومات ؟  
رجل الشرطة (يشعر بالغضب) - رجل الشرطة سوليفان . يعرف كل  
شيء . . افهمنا ! . . .

بلود (جزء) - ولكن اذا . .  
رجل الشرطة - لا تغلق . قلت لك كن هادئاً . سأعمل على ان  
يكون الضرر اقل ما يمكن . انقذني . . . نسيت . . .  
صديقك ؟ !  
بلود (بناس) - نعم . يا سيد سوليفان . . انت دائماً تشكلم بخير عن  
مشرب ومطعم الأمل ، ولكن هذه الامية .  
رجل الشرطة - ماذا ؟  
بلود - أتترك هذين الزبوين بسلام . . هذا كل ما اريده . . .  
رجل الشرطة - بلود . ماذا قلت ؟ ! . . اعني ان اتركها بسلام ؟  
للتصريح : أعتقد اني من الغباء بحيث أتترك فرصة كهذه  
تغلت من يدي . كلا . . بلود . أتعد عن ذهنك مثل هذه الفكرة . أه  
لو كنت تعلم . . ان الأمر يتعلق . . إسمع : إن زملائي ، ومنذ عشر  
سنوات ، يسيرون على الفرصة تلك الأخرى للحصول على الترقية .  
أنا أقوم بالتحقيق بطريقة بارعة وأسلوب دقيق . . وحيناً أقدم . .  
وانقدم . . في اكتشاف النفوس . يأتي روفي . . اوسيد فالكو . . أو  
أي غبي آخر ، ويختطف مني خيوط المسألة كلها . . ويحصل هو على  
الترقية ، وابقى خائباً (يزداد حماسه في الكلام) - لنحكم على الأمر  
بهذه يا بلود . الموضوع هنا : هو حياتي . . شرفي . مهنتي التي  
اعشقها . . بالشيطان !! اتدري - اني اكبر محقق ، لكن وبالأسف  
اعيش تكرة . لم تعرف مواهمي . الصداقة شيء حسن يا بلود ، لكنني  
اطمئنت ، كل شيء سيكون على مايرام . وهذان الضيفان اتركهما  
لي ، لأزدي واجبي كما يقتضي الحال .  
ليون (إلى بلود) - سيدي . . هل أعد المائدة ؟  
بلود (بأساس) - نعم . . نعم . . جهاز كل ما تتطلبه المائدة ، قل  
لكاجي ان يعد الاناء الفضي مع الثلج . . ولا ينس الشبانبا  
الفرنسية الفاخرة لاحظ ان تكون من النوع المعق . . أه . يأتي من  
مسكين . (يخرج إلى جهة يساره ، يتبعه ليون) .  
رجل (يتادي) - كاجي ؟ !  
كاجي (يأتي بهدوء) - ماذا تريد ؟  
رجل الشرطة - كأس آخر من شراب الكومل المنبع .  
كاجي (على مضض) - نعم (يذهب باتجاه البار) .  
بيتا (تنفض من مكانها وتقترب من رجل الشرطة) .  
- مساء الخير .  
رجل الشرطة - مرحباً آنسة بيتا . . مساء الخير . اني لم أرك . الضوء  
خافت . . قليلاً من النور . . من فضلكم ؟ !  
بيتا (تتكلف القموض في صوتها) - الانارة متبقى هكذا ، نصف  
اضاء . اتدري ؟ ! . . سيأتي إلى هنا ، اناس من الطبقة الراقية .  
رجل الشرطة (يتظاهر بعدم الاهتمام) - أه ؟ ! . ماذا ؟ ! (يأتي  
كاجي مع قنبلة الشراب ، يفرغ ما فيها في القدح الذي اسام

سوليڤان) - شكرا. (بيتا)

- قلت. . . أليس من المطفة الراقية؟

كيجي (بخشونة) - نعم. سيأتي كلاكاس - هناك الشلاجيت.

رجل الشرطة - ها. فهمت. . .

بيتا - يدعي كاجي. انه قد عرفه بمجرد سماع صوته عبر الهاتف. . .

من يدري؟ . . . قد يكون مخطئ.

كيجي (يعزف) - لم أخصي. . . كنت دائم الاتصال به هاتفيا بصدد

مضائقه بالتعويض عن العطب الذي اصاب نواع والذي. . . انه

شكده في أحد معاملته. اني اعرفه حق المعرفة.

رجل الشرطة - قل لي. به جريمة قام بها تجاه والدك.

كاجي - لقد رشي لأهله. كي لا يعترفوا بحق والدي في

التعويض. ان من كان على شاكله هذا المعتصب. لا يستحق

الخية (يعود الى السر ويده قبلة المشروب).

بيتا (بضحكة قصيرة) - لا تصدقوا. . . اذ كيف يمكن التعرف على

شخص معين. وفي مسألة مهمة كهذه. . . من خلال هاتف؟ . .

الى المقصورة. . . سيأتي رجل. . . رجل انتظرته من ستين طوية نعم

هذه هي الحقيقة الخفية. (تبتسم بابتسامة تنذر بأمرها معانيها

العصيفة). مد ستين طوية هل بإمكانك الجنوس. يا سيد

سوليڤان؟

رجل الشرطة - تفصي (يعود ليون وهو يحمل الاواني الفضية ويضع

فناني الشمبانيا فيها) اما بلود. فانه يرفع الشارة ويدخل الى

المقصورة. ليون يعود ثانية الى البار) هل تحبون ان تشربي شيئا؟

بيتا - شكرا. لا ارجو في ان تناول شيئا من الشراب. اشعر

محموضة في المعدة. اود في هذه الامسية. ان اكون حيلة ومعترة.

سأجنس هنا. . . في الضوء الخافت. . . وسيرني حتما. دائما

يدخل. (تجلس عند مائدة سوليڤان. قبحه وضحة المائدة.

سبب الضوء الذي يأتي من البار. يدخل ليون الى المقصورة.

ويخرج حالا مع بلود.

بلود - اخمدته. . . لقد وضعنا كل شي. في مكانه. . . أه. اني اشعر

بالراحة. . . عا. . . كل شي. في مكانه. وبشكل رائع. ليون. افتح

المذايع (ليون يفتح. بلود يشكوه دون مبالاة. على كرسي بجانبه.

وهذا التصرف على خلاف عادته. )

سبسر (يتفحص من صوت المذايع) - اسمعوا الى هذه الفوضى. . .

اهذه موسيقى؟ . . . ام ماذا؟ . . . هذا الفسكار لا يعرف حتى

كتسابية النوتة الموسيقية ومع هذا. . . وبالسخرية القدر. . . اصبح

يفضله معروفا. . . لايل شهرا. صدقوني. . . انا الذي لحن وكتب

الفاليزر. . . انه في الا تصدقوني؟ صدقوني. انه لي.

ليني (الى لود فتكى) - كم الساعة الآن؟

لود فيكو - الثامنة الا عشر دقائق.

ليني - لدي موعد الساعة التاسعة. لا زال امامي وقت طويل.

لودفيكو - ارجوك. حدثني عني.

ليني - مع من تحدثت عنك؟!

لودفيكو - مع صديقك - مساعد المخرج - والذي هو على موعد.

مع صديق لاصحاب رؤوس الاموال من الامريكان.

ليني - لا يمكنني مصافحته بكثرة طلباتي. ارجوك ان تعفني من هذه

المهمة. فلهذا اصحاب الاموال. لا تجذب انوفهم الا رائحة

الريح. . . اما المواقف الانسانية والمساعدة فلا يلتفتون اليها.

وباختصار اقول لك: انهم سوف يأتون الى هنا. لكي يتجوا فيها

مشتركا - ايطاليا الكليزيا - وانت قل لي بربك ما دخلك في موضوع

كهذا؟!

لودفيكو - اذن لا تريد من مساعدتي. (يأس) انتم النساء. . . أه

منكم. . . اخذني مثالا اخي.

ليني - انتك هربت معه. لانها بحاجة لمن يوفرها العيش.

لودفيكو (بقصبة) - وماذا تعرفين عن اخي؟

ليني - احق. انت لم تدع احدا دون ان تقص عليه هذه القصة.

كنت تقول: انت تريد قتلها مع بروسك. انت انسان اناني.

لودفيكو - انها يتيمة الاب والام. ومن واجبي ان احبها من شروق

هذا العالم. انظري. كيف قابلت مشاعري الطبية. كانا يخرجان

عصا بقصد التكلّم عن مشروعي. لكنهما في الواقع كانا يلعبان

خلف ظهري. . . افهمت؟ اللام.

(وهنا تقف سيارة طويلة امام مشرب ومطعم الامل فاراه راقية

انظرو. الموسيقى تنبعث من المذايع كلها رقة وعدوبه.

بلود (يشخص بعصره اتجاه السيارة وهو يرتجف يتأثر) - هاهما. لقد

وصلا (يتجه نحو الباب. يتريث قليلا عند وصوله لرجل الشرطة) -

اعاهدك. انهما ليس الشخصين اللذين تبحث عنهما؟ . . . صدقني

يا سيدي. هناك حشوا سوء فهم. . . انها مجرد عاشقين. لا اكثر ولا

اقل. . . (يدخل رجل وامرأة لا يظهر منهما الا القليل. لكي

يستطيع اشره التعرف على ملاعجهما. الرجل يعيل الى السمعة. .

مسيد القامة. يرتدي معطف السمرة. اما هي فحشا جميلة. . . ملتفة

بمعطف من الفراء الثمين. . . يصران سريعا. بلود يرفع الشارة

ليسهل هما المرور الى المقصورة. ثم يدخل بعدهما. ليون يتنظر عند

الباب. كاجي تبدو عليه علامات الرقص. وهو يقف عند الباب).

بيتا (بتشجيع حاد ومتفجع) - انه هو. نعم. . . لقد ركلني دون رحمة.

ليخرج مع امرأة اخرى لا. . . كان عليه ان لا يقوم بمثل هذا العمل

معي. . . لا. . . تصوروا! لم يكلف نفسه حتى مجرد النظر الي. . . اية

فذاره هذه. . .

لودفيكو (ببهاج) - بالصلفاقة. . . التافهة. تعرف جيدا. اني اتردد

على هذا المحل كل مساء. ارايتم اني فراء نادر اشتراه طار؟ ارايتم

هذا البوسوك كم هو غني؟ أألتصم الحقيقة بأنفسكم؟ (يتنفس ثم يمشي باتجاه الستارة المخملية).

ليون (يحاول إبعاده) - إلى أين أنت ذاهب؟

لوفيكو - انه ببوسك، مع اختي، دعني امر.

كاجي (يأتي في المقدمة لكي يوقف لوفيكو) - انقلع من هنا، انت لا تفهم شيئا، لا احد سواي قد تعرف عليه، انه كلاكاس، ملك التلاجات، نعم، انه كلاكاس، مع فتاة تلالا، من رأسها إلى الخصر قدمها، انها ايضا من النساء، أه، أي كلب كلب هذا!

ليون - كاجي، هل انت مجنون؟

كاجي (يسقط على كرسي وهو يتشجج بالبكاء).

- كلاكاس، الذي رشا الأعباء، اشترى ضلالتهم فلم يقولوا: أصيب جراء العسل حرموه من التساكد، والآن يأتي إلى هنا بصحبة فتاة، اللعنة، واهي كان يحترمه، كان لا يكف من متداته، (بالسيد).

ليلى (صاروخة) - كلا، ما تقول له لا يمت للحقيقة بصلة، أي وثيقة، انه باورفيس، المخرج جيرارد باورفيس، أنتم جميعا حقى، كيف غاب هذا عن أفهانتكم؟ انه مع فتاة يمسك ذراعها بطريقة تشبه تماما الطريقة التي كان يمسك بها ذراعي، حينها كان يجدهني في تلك الأوقات التي كان يقسم بها اغلظ الايمان: بأنه يحبي، انه لم يكن جادا، الكلب، انه كلب، كيف؟ كيف لم تعرفوا عليه؟

سيمر - أي هراء هذا؟ هل فقدتم عقولكم؟ هل فقدتم ابصاركم، لتشتموا، انه لا شك، فالكار، فالكار الذي ربح الملايين على حساب الحن القاتل الذي اوجدته أنا، انه فالكار، افسم على انه هو، لقد تعرفت عليه حالما وقع نظري عليه.

بلود (من المقصورة الخاصة يخرج وقد استخف الفرح) - يريد اربع فتات من الشمبانيا يا كاجي، هيا، أين انت يا كاجي، جهز لها العشاء الفخم، كاجي، أين انت؟

ليون (بانفعال) - ارجوك يا سيدي ان لا تعتمد عليه باستطاعتي ان اذهب بدلا عنه، لقد كان بغمم بكلبات غريبة، لاتدعه يا سيدي يدخل المقصورة.

بلود - لا تفلت لكلباته المهمة، لا، ليذهب كاجي بدلا عنك، فاعتازه بتداهم واسلوه في الكلام له أهمية كبيرة في نفوس زبائننا، (كما لو انه علم)، كاجي، أين انت، يا كاجي.

كاجي - نعم يا سيدي، (يقف كاجي وهو في حالة غير اعتيادية، يذهول) - نعم يا سيدي، بلود - ماذا تفعل هناك؟

كاجي (يذهب باتجاه البار) - انا ذاهب، العشاء الفخم، بلود - بالإضافة إلى هذا، تجد قنيتين من الشمبانيا، خذ كل ما توبله من التلاجة كاجي (يعبر الصالة، كما لو كان نائما) - كل شيء في التلاجة، في تلاجة كلاكاس.

بلود (يذهب بالقرب من رجل الشرطة) - سترى، انها مجرد اختبارية ليس لها اساس من الصحة قط، وسترى بنفسك، انها من الناس الطيبين، العشاق، هم العشاق، دائما سعداء، سعداء إلى حد الجنون، جميل انها اختارا محلي لكي يمضيا فيه سويعات سعيدة انها امينهما التي لا يمكن ان تعوض بشي، جميع الامنيات التي ستأتي لا يحسب لها حساب، الا هذه، لا ادري ان كنت تفهمني ام لا يا سيدي كنت اريد ان اقول، نعم، حينها ذهبت لاناكد من أن الباب الصغير الذي يطل على الشارع الخلفي مغلق، قبل كل منها الاخر، كنت اعطيها ظهري قالت وهي في غمرة سعادتها: ويجب ان نموت كلانا في قبلة، هذا شيء مضحك ليس كذلك؟ هذه جملة - بالتأكيد - تشير الضحك لكفي استحقاق باثله يا سيدي الشرطي: ألا تفسد عليها امينها، امور كهذه تبقى لسنوات طويلة في الذاكرة، اما اذا ذهبت للاستجواب...

(ينظف في الثور)

... ما الذي حدث، اللعنة على الشيطان، وعلى الشيطان اللعنة، يا ابي ما الذي يجري هنا؟ ليون، كاجي؟ ليون - انا هنا يا سيدي، اما كاجي فانه في الداخل.

بلود (بأنزعاج) - الشموع، على بالشعدانين الفضيين، انها في الدولاب، اسمع، انها بالقرب من الوعائين الفضيين لغتالي الشمبانيا.

- يا ابي!! (يذهب باحسا عن الشمعدانين - فوضى، اصوات متضاربة وسط الكلام).

اصوات - عود ثقاب، لا يشتعل، حتى عود ثقاب واحد، قداحة السكاكر، لا تعمل، (ضوضاء، صوت انطلاق عيار ناربي شمس يأتي من المقصورة الخاصة، صرخة حادة فوضى، يعود بلود).

بلود - ما الذي حدث؟ ما الذي حدث؟ اصوات - لقد اطلقوا الرصاص، الرحة يا ابي! من الذي مضى النار؟

صوت - كلا، كلا، انه مجرد صوت مدادة الشمبانيا، صوت آخر - كلا، كلا، انه صوت مسدس، بلود - اعطوني علبه كيريت، اللعنة على الشيطان، (الضوء يعود، يرى بلود في الوسط، ويبدو شمعدان - ضوء



مطفأة . كاجي يأتي من الخارج وبعينه غريبة . الآخرون يهودون من عمق المسرح بشكل غير منظم .

رجل الشرطة (يقبض على قدميه ، فأرضا سيطرته على الوضع المضطرب) .

- اجمع يققون ، والان ، لا اريد ايأ منكم ان يتحرك . اسمعوا جيدا . لقد اطلقت عيارات نارية داخل المكان . انتأ يلود وليون ، ابقيا هنا في مكانكما . لاتفادرا مشرب ومطعم الامل . سادخل انا بمفردى المقصورة . (يرفع الستارة المخملية ويدخل الى المقصورة) .

يلود - انظري اليه ، كم هو مجنون ؟! . لم يكن الا صوت سداة قينة الشانبا .

كاجي (شاحب الوجه) - لم يكن . . . بسبب . . . سداة الشانبا . . . انها هناك من اطلق النار .

يلود (ينظر اليه) - كنت اذن في الداخل ؟!

كاجي - لا . . . كنت اعم بالخروج . . . واذا بي . (يظهر ثانية رجل الشرطة) .

رجل الشرطة - مس . مس . . . هذوه . . . (موقن) - لقد ماتا . (تصدر صرخة صامتة من الجميع) .

يلود - ماذا تقول يا سيدي الشرطي . . . مانا ؟! . . . هذا متحيل (يهم بالذهاب الى المقصورة) .

رجل الشرطة - قف مكانك ، ليون اغلق المحل . اين التلقون ؟! ليون (يرتجف من راسه الى قدميه) - انه هناك يا سيدي (يذهب لاغلاق المشرب من الداخل) .

ليلى (تصرخ) - ولكن ماذني انا . انا على موعد . علي ان اخرج حالا مع مساعد المخرج . سوف يصل الممولون .

(تقف من خلف ليون وهم بالخروج) .

رجل الشرطة (يوقفها بحزم) - قفي انت مكانك يجب ان تبقى هنا كالآخرين .

يلود (يهم بالدخول الى المقصورة الخاصة) - علي ان اذهب الى المقصورة ، لا اعرف ما يجري للآخرين . . . ياري

رجل الشرطة (يوقفه) - لحظة واحدة . . . ليس لاحد الحق في الدخول سوى رجل الشرطة . . . تفهم ؟!

يلود - دعني على الاقل استعمل التلقون !

رجل الشرطة - كلا! . . . ساسمح لك . . . حينها يكون الوقت مناسباً علي الان ان اسوي بعض الامور . الفتنة علي يا يلود ان لم احصل علي الترقية هذه المرة! انها جريمة متكاملة من جميع الوجوه . ستجدهما هناك في الداخل . . . جامدين . . . فارقت الحياة جسديهما ، والقتل هو الآخر هناك ايضا . . . في الداخل . علي ان انتهي من كل شيء في ظرف خمس دقائق فقط .

يلود (يباس) - في محلي . . . في مطعم . . . مشرب الامل ؟!

رجل الشرطة (الى كاجي) - ما اسمك انت ؟

كاجي - كاجي . . . كاجي ادواردو كلاوديو . . . عمري (24) سنة رجل الشرطة - اتعرف المجني عليها .

كاجي - كلا ياسيدي . . . كلا . . . لم اعرف احدا منها .

رجل الشرطة - كنت تقول . . . انه كلاكاس ، صاحب الاجم الشهير في عالم اللالجات ، وكنت دائما ترد بقولك : انه لم يكن منصفا مع والدك في معاملته . . . والان ؟! . . . هل غيرت فكرتك ؟

كاجي - لم يكن هو . . . نعم لم يكن هو . . . بعيد ان امعت النظر عن قرب في ملامحه .

رجل الشرطة - حسنا . . . ماذا تقول في انك الوحيد الذي كان داخل المقصورة حينما سمع الاطلاق الناري . كن دقيقا في اجابتك ، والا . . .

كاجي - لا اقول الا الصدق ياسيدي . . . كنت خارجا ، حينما سمعت ، العيارات النارية . . . استغل احد الحاضرين من الزبائن انقطاع النار الكهربائي . . . وتسلل الى الشارع مستخدما الباب الصغير الخلفي لمذاهمة من كان في المقصورة .

رجل الشرطة - ماذا تقول ؟! . . . لقد اغلقت الباب الخلفي انا بنفسي ، منذ اكثر من ساعة مضت ، انك ولا شك تكذب

كاجي (مهتاجا) - لكنني ذهبت وفتحتها بنفسي خلسة ، معتقدا ، ان من سيأتي هو كلاكاس . صحيح انه كنت اتوي قتله ، ومن ثم اهرب من الباب الخلفي ، لكنني حينما دقت النظر فيه عرفت انه ليس هو

رجل الشرطة (الى ييشا) - وانت يا سيدي . لماذا كنت تقولين انه الرجل الذي كنت تنتظريه منذ سنين ، للانقاص منه . . . ما اسمه ؟ بيتا - ليس له اسم .

رجل الشرطة - عجباً ؟! . . . كيف لا يكون له اسم . . . وانت تنتظريه منذ سنين طويلة ؟!

بيتا (تصاب بهزة عصبية) - قلت لا اسم له . كلا انه الرجل . . . رجل جاء مع امرأة اخرى . انها عاشقان ، والعالم مليء بهذا النوع . العشاق يكونون دائما اثنين . . . اثنين ، في حين انا وحيدة . . . ولا احد يعاني الوحيدة مثلي . . . كان علي ان اقتلها ، لانه هو بالذات الذي انتظره منذ زمن بعيد ، لكن وبالفأس خاب املي ، عندما وجدته مسنا ، ولم يعد صوته ذاك الصوت الجميل . الذي كان يسحره قلوب النساء . هذا الرجل لم يعد في بعد الآن . . . لا ابدا . . . انه ليس الذي انتظره . لا . . . لا كان علي ان اقتلها ، او على الاقل اشجع من يريد قتله . وفي النهاية سأحقق له . هكذا (تتكمي بهسريا) .

رجاء الشريعة (التي ينبغي) - والله أعلم ما هي تدافع الذي جعلت  
تفكرين في ذلك نعم وجوده.

بيتا (تسمي الى أبي) - هي تفتنه! فقلت في حدود حريته  
 انها تعرفت عليه... فذكر المخرج رافيز مع حبيته... وهو الذي  
 كان له معها... به الله عمه... (تفصحت وهي متفردة  
 الاعضاء شكل غير في اعتقذي)... انها هي... معي يا  
 سيني.

سيمر۔ لا يمكن ان تكون هي. الا تريد ان هي صغيرة نسبي  
ليس في حول ولا قوة؟

رجاء الشرطة - ما يوم غداً قبلت مع سافير؟

نبي (وهي تسليح بليغة) - فنهض وعنه يبرز مهدي في حين جعني  
 مثل في توافق دور الفتنة لئلا يدركه نقد الحين معه إلى البيت  
 ورائي السجادة فحمه . سني لا يمكن رؤيته إلا في الاخلاء . كان  
 القادة . هو . مع هم بالذات . لقد دقت الخطر اليه .

وتعرفت على وجهه . . كان يمسك بذراع الفتاة ينس لضربة لي  
كان يمسك به ذراعي . . في الآن هرجة . لقد مات .

سپر دہشت ہی ، یہ سینٹی + ویت کم تر ہے . . . فضیلت آپ سحر  
 میں یکجہاں . شہر ویاں سحریہ الشہر ، مچکی المضحیہ . بانی حاش من  
 الاحوال : باغی ، یہاں من بکتی مضحکۃ . مضحیہ هو ذہن کر .

رجل الشريعة - دهرن يكون: هذا التذكير!

سيهر (يرتعد من الغضب) - ماذا؟ كيف لا تعرف من هو فانكاز؟  
لا يوجد احد لا يعرفه. وعلى الجميع ان يعرفوا حقيقة... انه  
الرجل الذي سرق مني الثمن الذي جسته هذا العناء. لاجل منه  
اكثر جمالا وحلاوة. انه فانكاز. الرجل الذي تشبه اسمه. واصبح  
اسطورة... حصل على الملايين. به يستحق هذه النهاية... وان  
هذه البتة تليق به... لكني الان في مأزق حديد! ضد من ارفع  
اليد عوى؟... وهو قد مات (الى لودفيكو بغضب) بالنك من  
غبي!... كيف اعتقدت به بروسك؟!

لودفيكو- ماذا تفعل؟... ؟... اعتقلت فيه!! تلك بلاشك  
أحق. انه بوبست مجننه، وإن كان قد تمهي من عذابه الأحياء،  
فالدنس ليس ذنبه، وإن أكن الضاعف. وإن ذلك ان تعرف من الآن  
فصاعداً، انه هو القبي، وليس أنا.

رجل الشرطة (يقوم سيطرته على الموقف، رافعا صوته بلهجة أمره) - اليس من المضحك حقاً، ان تدعوا بأن، لا احد منكم افتترف بقرينة، ومع ذلك كان كل واحد منكم ومنذ دقائق مضت، يعتبره العدو اللدود، اليس هذا مضحكاً؟ . . . اللعنة . . . ولكن وتحسن الحظ هناك سوليفان، الذي لا يترك الامور تجري على هواها. . . سوليفان، المحقق الخاذق، ولكنني وبالنسبة لمتع

في الفرسية لكي يرى احد مدني بر عتي . كنت من زمين بعد نهر  
فرصة لمزينة . وقد هي . حمد لله . وقد استكثرت . ولس شعبي  
تفتت من يدي . اناس من الطبقة الشرفاء . من عبيد شيوخ  
بوردي . . . بسيرة هوية فازهة . . رجل غني ومهتم مع سرذ جبهة  
ان جريسة النخلة . كهده من الضروري ان تربطه بالفرصة النبوة .  
تجدد ترك كل منكم مع عبده . وزيادة . انك حمد دورتي . ان اعرف  
من السدي قتل الانفس . رقبوي جيمد تروا من سبني ومهترتي في  
حق المنقر . ان لان . فان لا ريد ان عيه احداث ولكن من حيلة  
اخرى لتكتمه قبل ان هذا الشيخ الذي كتبه بعظفده . ترى من  
يكون ؟ ان هو السدي السدي تنظره الانسة بين ؟ ان كلاكس  
الراسم في السدي يمشيه كسحي ؟ . اورب . يكون مخرج  
بريس ؟ . . السدي غور يفتة تبي ؟ انونه بوموت يعني السدي  
احده توبه كسكو وهرب باخفه . توفد يكون لرجل اخوه فانكرد  
السدي مرفي على السخس من سبسر . . . . (تصاحت في  
غاية الشوة والاعتصار ) بول . اقرب مي (يقرب منه وهو شبه  
حمار) . انت الوحيد . من بين كل هؤلاء . السدي لا يمشي الساع  
نقش هذين العاشقين . والمذنب السرا زومعه في مشرب ومضبه  
الامل . . هذا السدي لم يدخله احد منذ سنوات او يردد عليه .  
هؤلاء الاربعة . . يقتلون هنا . فيتكدمون على عائلة واحدة لكي  
سلبو خصله .

ملود (حناناً) - بالتأكيد : لقد فانت الفتاة حبيب !

العبارة البسيطة هذا جملتان ...  
فقط إذا كانت في حالة ...  
العبارة البسيطة هذه الأمسية في قبلة. ومثل هذه العبارة لا تفقد من

رجل الشرطة (باندفاع عصبي) - فقيه من كل هذا - انكم تريدون القول بأنه لا يمكن ادنى دفع لنقل ليس كذلك! هذا امر مشير للاعصاب حقا . انه قطع ، لكن . . . ربما يكون صحيحا حسب عزم التحريات ونقصي الخبرة ، وحسب تناول الروايات التولية في سردها للملاحظات تامل حوادث تجربه . . . لكن انه ايضا لكم احلامكم واهمكم الصغيرة . . . مثل كل هذه كمنه في اعراق التمس . . . تمه انما لقيه وظفولية . . .

وَنَمِيلُ أَيْضًا بِحُجْرَةِ الْخَبَرِ وَالْغُرُفِ، لِنَتَّخِذَ مَثَلًا بِأَيِّدٍ، وَمَا سَمِعْنَاهُ مِنْ  
الْفَتَاةِ وَهِيَ تَقُولُ:

«سيكون لولتنا قيمة رومانتيكية. فيها الوقتنا متنا هذه «لامسية».  
يالك من عذوب كبير في حق الرومانتيكية بالعلوم... ربي كنت نعي  
افساد اجلي اللحظات عليها».

باللعجب؟! .. وأنا الذي رأيتها بأعين هذه جملدين .. لا حراك فيها .. قد فارقتهما الحياة هذا غير ممكن .. غير ممكن!

ليون (ممازحا يراه بخجل) - ربما كنت تحلم يا سيدي الشرطي! ان تحلم كالآخرين .. ثامسا كالآخرين .. رواد مشرب ومطعم الأمل .. يأتون الى هنا .. ويجلسون بانتظار امر ما قد يحصل واست - ارجو المذرة - كنت تفكرين بترقية .. وكما تعلم: الظلام، وصوت فتح قنينة الشمبانيا .. كل هذه بالإضافة إلى الضوضاء .. و ..

رجل الشرطة - لم يكونا إذن جنتين هامدتين بلود - لم يكونا كذلك .. ياها من أحقيين ..

رجل الشرطة (في صوت يفرق من اليأس) أحفان؟! .. ها .. نعم .. نعم .. أحفان لقد ضيعا علي فرصة شينة (ضاحكا) .. فرصة العمر ..

بلود (بهدهو) كلا كان عليهما ان يموتا حينما التقيا بقبلة .. لقد سمعت الفتاة وهي تقول: «يجب ان تموت في قبلة» .. لكنها ضيعا فرصة العمر .. ياها من أحقيين ..

(الآنسة بيتا - تذهب الى المذياع بهدهو تفتحه من جديد .. تسمع موسيقى وغناء رقيق وفيها الكثير من السخوية .. تطفئ الموسيقى بالتدريج عنى كل شيء ..)

- ستار اختام -

والمعجوز ليون .. اخذوه الخلاء .. انه في الخامسة والستين .. ويشكر بعمل يدر عليه الثراء والشهرة .. وقد استدرجته ليتكلم عن احواله .. وكيف انه سيصل بأجنحة المتهرقة التي علاها تراب تسير إلى ما يريد تحقيقه .. لا بد من حدوث شيء ما .. المعجزة .. (بصوت ذي ابطاع خاص) - تعال ليون .. تعال .. اريد ان أقول كلمتين (يتنظر من حوله) - تكن اين ليسون؟ اين ليسون؟! .. اين اختفي هذا النليون .. النعنة على الشيطان .. اه .. لا بد انه قد هرب! (يركض بلهفة الى المقصورة الخاصة) - ليون؟! (ليون يرفع الستارة .. وعلى وجهه ترسم ابتسامة باهتة وغامضة سوليفان - رجل الشرطة - بمسكة بقوة وغضب

- لماذا دخلت الى هنا؟! .. ها .. لم اقل: ممنوع الدخول لاني كائن من كائن؟! .. لم تسمع التفتيش؟! .. لم تسمعك بشيء يخص الجنتين ..

ليون (يخلص نفسه من قبضة الشرطي) - عن اي جنتين نتحدث يا سيدي؟! .. في الدخيل .. لا يوجد احد ..

رجل الشرطة (كما لو ان صاعقة أصابته) - ماذا؟

ليون - لقد خرجت من الساب الخلفي الصغير .. تاركين مبلغا من المال في يد كاجي .. على سبيل آفة .. وقد ودعني بحرارة .. كما يودع اعز الأصدقاء ..

رجل الشرطة (لا يزال في دهشة بالغة) - لقد ذهب؟!؟! ..

آنا بوناشي

- كاتبة ايطالية معاصرة .. ولدت في روما ..

ترجم الكثير من مسرحياتها الى لغات عدة ..

من مسرحياتها:

ساعة للخيال - التي أخذ عنها - المخرج الايطالي كامبريني فلمه: زوجة لليلة واحدة عام ١٩٥١ ..

المرأة المجهولة - يوم القيامة - على أبواب التاريخ ..

كتبته للاذاعة فمبلية دوامية بعنوان: [بيت على النهر] ..

## ثلاث مسرحيات معاصرة

من ذوات الفصل الواحد

بين الاغريق والامكان

رودولف شوتلندر

Rudolf Schottlander

ترجمة : د. غازي شريف

هناك حقيقة معروفة يمكن اعتبارها قاعدة اساسية وهي ان الادباء في مختلف العصور والفئات الاجتماعية استخدموا الاساطير والحكايات والشخصيات القديمة وعبروا من خلالها عن افكار يحملها كل منهم في عصره ويريد عرضها من مطلق سواء كانت تقدمية او رجعية ديمقراطية او ديكتاتورية كبيرة او اقل شأنًا. وقد احتلت صورة المسرح اليوناني رغم مرور السنين وتداخل المصور وتغايرها النسل الاعلى حتى تبقى المسرحيون في كل زمان احداثا وشخصيات بل حتى ان بعضهم نقلها كما هي من النص الاصيل دون ادنى تغيير حتى بعد الالف السنين.

قال توماس مان عن اثر حضارة اليونان القديمة : «لا يبلغ المرء حين يقول ان الانتيكا سبقت حياة وفكر اوربا اليوم ويدونها لا يمكن تصورهما كما هي عليه الآن من فكر وانسانية».

واعتبر هاينرش هاينه الفن اليوناني رمزاً للانسانية والجمال والتقدم. من الممكن القول ان الحكايات والاساطير اليونانية القديمة تشبه وعاء تصب فيه مختلف المحتويات ويتم انتخاب النصف وطرح المشكلة وعرض السؤال تبعاً للطرف الاجتماعي وبيئة المؤلف.

عالم شعراء المسرح اليوناني المشاكل الاجتماعية التي كانت قائمة باكمل صورها وكانت المقطوعات المسرحية في غاية الامة. لمسرحيات اسخيلوس تختلف عن مسرحيات سوفوكليس كما تختلف مسرحيات يوربيدس عن غيرها بينما يختلف الشعر السياسي لارستوفان فلا يضاهيه في هذا المضمار احد.

فهذه الاعمال بشخصياتها المسرحية ومشاكلها وعبراتها واهدافها تجذب رجال المسرح مثلما تجذب المثليين وتجبرهم ان يجدوا حنوها لعلهم يبلغون تلك الدرجة من الابداع الفني.

كثير من الفنانين والمخرجين والمثليين المسرحيين يذلون الجهد من اجل استيعاب الشمولية الاجتماعية وعرضها بموضوعية تلك الاعمال الرائعة - اعمال الانتيكا التي ضمنوها باساطيرها وعبرها فيها يكتبون اليوم. مواقف تعرض يادق متطلباتها تبرز فيها الشخصية بشموخ لان هدفها الاول هو الانسان. انه لانجاز من الشعر المسرحي اليوناني يبعث على الكتابة بوجه واستثماره في كل زمان ومكان.

نتخب اليوم ثلاث مسرحيات مستوحاة من المسرح اليوناني القديم كتبها مسرحيون معاصرون يعدون من ابرز كتاب المسرح في المانيا.

الكاتب منهم يدفع ثمناً فهو يضعي من اجل حياة الآخرين :

الاب والام يتحدان في النهاية عند اسخيلوس اما عند براون فيظهر ان فمن ابداهه مطالبة داريوس (الاب) ارملة ان تقتل ولدها من اجل انقاذ الشعب لكن امومتها وشعورها بالمسؤولية انجاء ولدها تظهر. انها لا تستطيع التغلب على نفسها.

انها مقارنة مشروعة ومبررة ان يصور براون اكسيريس بشكل يثير المشاهد الألماني على عقارته يتلوه فيسب الكارثة في كلتا الحالتين هو جنون المظلمة، يمكن الافتراض ان ماتياس براون تأثر بنموذج بريشت في عمله على اعادة كتابة انتيجونا فقد سبقه بريشت بأحد عشر عاماً. لكن مايقى عن بريشت ثابتاً هو تصرفه الجريء في النص الاصيل.

عقد بريشت مقارنة بين احداث الانتيجونا وبين حالة المانيا عام ١٩٤٥ وهذا جعل من القديم معاصراً. فانهيار العائلة (الذي كان له في الاصل ابعاد اجتماعية) استغله بريشت ليوسع الى انبعاثية وارجح سبب ذلك الى الحرب الصلوانية لكريون Kroon من اجل النفوذ الاقتصادي. انتيجونا تصبح بطلة المقاومة والغرض من ذلك اعطاء الشعب الألماني نموذجاً يقتدى به. المصير الذي يؤول اليه الانسان في الاعمال القديمة يتحول الى ان مصر أوغدر الانسان هو الانسان نفسه. فهو السبب. بهذا الاستنتاج الفلسفي المركزي تتخطى المسرحية الهدف الاثني حيث مهد بريشت اضافة الى الهدف المسرحي الطريق الى نبذ الاعمال المسرحية ماديا وجدليا.

لم يعد كريون مثلاً كان عند سوفوكليس معروفاً من انه هو ذلك الشخص بعينه الذي اعتدي عليه من قبل اكروس Agros وعلى هذا الاساس فهو يعتبر في النص الاصيل المدافع الشرعي عن وطنه طيبة Theben وانها على العكس فهو الذي قاد حرباً عنوانية ضد اكروس فكان عليه اذن ان يتحمل ضرباته الدفاعية في النتيجة. وما ساعد على ذلك ايضا ادخال الابن الاكبر ميكايريوس Megereus الذي لم ينوه به سوفوكليس سوى مرة واحدة وعلى الهامش.

اما عن بريشت فيكتب ميكايريوس هذا اهمية مسرحية متميزة لها وزنها حتى وان لم يظهر نفسه على المسرح كشخصية.

بوليناياكا Polynike الاخ الذي من اجل دفعه عرضت انتيجونا حياتها للموت وقدمتها بينا هو في الاسطورة اليونانية القديمة وحتى عند سوفوكليس ليس اكثر من معتد ويقى كذلك في المصدرين. لكنه عن بريشت يتحول الى رافض للتطوع في الحرب الصلوانية والذي اعتبر لهذا السبب متخاذلاً ولم يحصل حتى على قبر بعد مماته.

وهكذا يتغير مفهوم تضحية انتيجونا فهي لا تؤدي مجرد واجب

ماتياس براون Matthias Braun من خلال اعادة كتابة «الفرس» لاسخيلوس فقد اغفل في عمله الجديد متعمداً الحرب الدفاعية المشروعة لليونان واحل محلها حرب الدفاع الفارسية التي ليس لها مبرر.

السبب الذي يكمن وراء هذا التغيير هو اعلان النقيب العام عن نهاية الحرب المنتصرة الخاسرة هذه هي الخلفية الحقيقية للمسرحية: فعند براون يبحث المرء دون جدوى عن اثار للحماس الوطني الاثيني او عن مبرر لاحتصار الهيلينيين للبرابرة وكذلك بعض المشاهد الكلاسيكية الرائعة عن اسخيلوس لكنها لم تجد لها مكاناً عند براون. . . وافقدنا جمال اغاني الحرب اليونانية وكبرياء وزهو مواطني اثينا بتحريرهم من الاستبداد. تلك المواضع التي برع اسخيلوس في عرضها عام ٤٧٢ قبل الميلاد لم يعرفها براون.

غير ان المؤلف المعاصر استطاع من خلال الاشارات العابرة لتلك الاحداث الحفاظ على شمولية وجمال العمل الاصيل. فقد حملت عند اسخيلوس الام الملكة اتوسا المسؤولية الكبرى لظهور اطياف زوجها المتوفى داريوس التي ظهرت لها بسبب نصيحته المشؤومة لابنها اكسيريس Xerxes بتحريضه على الحرب ضد اليونان.

من هذا الحدث طور براون شخصية الحاكم ونهاها وجعل منها في الوقت ذاته الشخصية الخصم للملكة.

الفرقة الموسيقية المؤلفة عند (اسخيلوس من اثني عشر رجلاً تتمسك بولائها للملك بجملها براون ويقل من شأنها بنخوض عددها الى اقل من النصف الى خمسة يتكلمون بالتناوب ويقابلون غطرسة وقسوة الحاكم بالعقل الواعي ومشاعر الود والمعطف.

اقبس براون من المسرحية الاصلية غطرسة الفرس واجتهد وزهوهم بحشودهم العسكرية الهائلة بحراً وبراً. اما هزيمة الفرس فقد نسجها وعرضها بكل مايمكن من مؤثرات. وما لم يكن متوقفاً بعد ثمان سنوات من معركة سالامي ولا يمكن التفكير به مطلقاً قد تحقق على يد الاسكندر الكبير بعد مائة وخمسين عاماً استطاع الكتاب المعاصري بكل بساطة ان يعزوها الى كارثة السبلة العسكرية اي في تحطم السلطة الفارسية في عقر دارها.

وما تجلر الاشارة اليه ان كلا الشاعرين اسخيلوس قديماً وبراون حديثاً يؤكدان على حنان الامومة في كلتا المسرحيتين. عند اسخيلوس تعمل الام الملكة بتبصحة الاب في ان تسري عن ولدها التعميس غير انها تريد ان تجلب الى ابنها المكسور المهزوم الشاكي الممزق اكسيريس الحلة البهية لتذكره ثانية بالهبة الملكية.

شكل جرى جداً بل وجارح على الانتيجونا حيث وصفها الكاتب المسرحي الجيكي المعاصر ميلان اوده Milan Ude بالانتيجونا العاهرة فساحا عامرة طيبة . وعرضت المسرحية على مسارح براغ . ان مثل هذه العملية يمكن اعتبارها تشويها لمادة أصبحت مصدر الهام لكثير من اعلام المسرح فلا داعي الى قلب الحقيقة بعرض مسرحية مغايرة على الاطلاق للهادة التي اعتمدتها فلم تعد تستحق اسم الانتيجونا وباختصار فلا يحق للمرء استخدام مادة بهذه القسوة لخدمة اغراض بعيدة كل البعد عن الاصل .

اما الجانب اللغوي فقد ناقشه بريشت في ملاحظاته التي سبق ذكرها . كان بريشت معجبا الى حد مذهش بترجمة هولدرلين Holderlin لانتيجونا اعتمد بريشت ربع النص المترجم تقريباً فقد غير وبدل وحذف واضاف فهناك نصوص جديدة من ابداع بريشت لاهلاقة لها بالاصل مطلقاً ومواضع اجري عليها تبديلاً جزئياً .

اما هايسر ميلر Heiner Müller فقد تناول واحدة اخرى من اعمال سوفوكليس المسرحية وهي فيلوكتيت Philoktet .

حاول ميلر في احادة كتابة Philoktet ان يتنزع منها الجانب البطولي تماماً واستطاع تحقيق ذلك بواسطة غيالي وتصورات حول الماضي حيث كان الانسان لا يزال عدوه اللدود القاتل هو الانسان .

مثل هذا الزمان ليس له وجود الا عن هوبس Hobbes وقرصياته من انه في سالف الزمان كانت الحروب التي تقوم بين فتيين لاتنتهي الا بالقضاء على الفتى الاخرى دون ان تبقي منها على احد . ولم يكن مايشبه ذلك لا في عالم هومير وس ولا ابطاله . ذلك الذي تحدثت عنه اسطورة الام فيلوكتيت ولا في اثينا التي يصنها سوفوكليس بانها ابتعدت عن شاعرها فهناك دائماً الى جانب العداوات بين الافراد او الفئات شعور بالتضامن او الارتباط بالجماعة والاستعداد لمنح الثقة . مثل هذه الاعمال كثيرة عند سوفوكليس حتى دون استثناء الوحيد بين المهجورين . هذه الصفات التي تعبر عن المحبة اعطاها ميلر حقها .

لقد اتخذ ميلر من المأساة المعطاة في النص الاصيل حول الوجود المستمر في وحشة دائمة فغيرها الى مأوى لتجربة الافكار لانتورج من المبروط حتى في الشلوك الجنسي والحيواني ومن ضمنها كره الذات .

ثمة عداوة لم يلتفت اليها سوفوكليس تسيطر على المسرحية منذ بدايتها . في البياضة هومير وس يمتلك كل من اخريسيوس واخيلوس في الحقيقة طباعاً متضادة دون ان تكون لهذا السبب عداوة بين

يمليه عليها واجب الاخوة كما هو الحال في العمل الاصيل لسوفوكليس وانما تقدم عند بريشت الدعم فوق ذلك لكل اولئك الذين رفضوا الانخراط في الحرب العدوانية ولم تبهرهم مغرياتنا من غنائم وثروة موعوده بل صمدوا امامها سواء كان ذلك في العمل المتواصل ضد الحرب او عبروا عما يفكرون في هذا الاتجاه .

اما الخلاف بين الاخوة كما هو في نصوص الانتيكنا النصوص القديمة فلم يجر الحديث عنه سوى ان كلا الاخيرين يضطران الى حرب كريون من اجل كراوريس Grauerz ضد اكروس المسألة . وعند بريشت لم يكن الاخوان هما المتعاديان اللذان يريد احدهما اطفاء حقله بقتل الآخر وانما كريون الجلاد وهو كفتك قاتل اولاد اخيه .

الملاحظات التي ابداهها بريشت على عمله في «انتيجونا» بالاشتراك مع كلير نهر Casper Nehr في الجزء الحادي عشر من «مؤلفات بريشت» الصادرة في برلين 1969 ، تشير هذه الملاحظات الى ما كان يرمي اليه بريشت وراء كل خطوة في عمله . كزيون المستبد الطاغية يسعى الى كتم الخلاف في قصره عبر حرب مجبومية مفاجئة خارج جدران قصره . وهذا مايطلق عليه بريشت «دور استعمال العنف عند انبياء قيادة الدولة العليا ولذا فالصراع بين الاب وابنه قد تبدل بشكل مغاير للاصل بحيث ان النص الجديد لبريشت لم يكذب يقي على شيء . من النص الاصيل (الذي ترجمه الى الالمانية الاديب الالماني المعروف هولدرلين Holderlin) واستخدمه بريشت كأساس لعمله في الانتيجونا) والعمل على تقديمه بشكل جديد .

هامون Hamon لايتحدث من اجل قريته فحسب وانما يعبر كذلك عن امتعاض الشعب من مشروع الحرب .

هذا بالذات هو الهدف الذي نرمي اليه العرافة تيريزا Tiresias في الاشعار التي كتبها بريشت بشكل مختلف تماماً حول سوء الحالة الاقتصادية - الحرب العدوانية والقسوة فالطاغية لا يستسلم كما هو الحال عند سوفوكليس من خلال مايقوله فرقة المسنين استجابة لكللمات العرافة التي اثارته المخوف . وانما يؤلف حواراً بين الملك المتعصب بجنون الحرب وفرقة المسنين الذين خدعوا اول الامر لكنهم وعوا اخيراً حقيقة الامر ولا بد هنا القول ان اعمال مسرح الانتيكنا قد صمدت رغم مرور عشرات القرون امام شتى المحاولات وبقيت مادة معاصرة رغم قلمها تتناسب مع كل عصر . وقد حاول بعض المسرحيين احادة كتابة بعض اعمال الانتيكنا . وقد نجت احدهم

سوفوكليس يظهر البطل هراكليس Heracles صديق فيلوكتيت من اولى Olym ويفتخه على التمساح . مثل هذه النهاية قد لا تصلح مسرحياً كنهاية لمساة . اما الكاتب المعاصر فلم يكن بحاجة الى مثل هذه النهاية فمن خلال جعل فيلوكتيت - بأسلوب في هادف - ينتهي الى حيوان يصوت حقداً يتشزع منه كل الصفات الايجابية والانسانية التي تحببه وتصوره نقيساً دون ذنب - كما نصف الاسطورة : تعيش نثر غير انه لابد منها كانت الحال من الوصول الى الاستنتاج الصحيح عند الكاتب فلم يبق ميلر عليه شيئاً من العطف الى درجة ان قتله صار لابد منه ومن خلال هذه الصورة المليئة بالحدث والتي تذكر بشيكسبير قبل سوفوكليس حيث يُعرض ميلر انتقام المخدوعين في الصورة التالية :

هناك حيث اصبحت كلياً غائبة  
في انتظاركم ايها الكلاب ولو استطعت  
ان اصرب انساني في لحومكم  
لصيرتها . فيلوكتيت .

بينما وجد سوفوكليس التعبير المناسب لوصف المخلوق الانساني الملعوب الذي يبالي ميلر في عرض حدة طباعه النفسية ووحشته . بينما يتوسل فيلوكتيت ليرمي بنفسه في اي مكان ولو كشيء كرهه حتى ولو اثار امتعاض الملاحين في السفن تراه يظهر عند ميلر اشبه ما يكون بمن يجنون العذاب لنفسهم ولغيرهم . واخيراً فصورة الانسان الجديد بحاجة الى فكر خلاق وجهود جبار . فابطال وشخصيات المسرحيات القديمة الخالدة سواء كانت اوديب او انتيجونا او فيلوكتيت او غير هؤلاء من الضروري جداً عرض مثل هذه الاعمال والشخصيات على خشبة المسرح اذ يجب عرض شخصيات تفكر بوعي وتضج على المسرح ويجب التعامل باستمرار مع مثل هؤلاء الابطال وتعريف شخصياتهم وواجباتهم وعرض وايضاح مايفكرون به ويهدفون اليه .

البطلين ولا حتى نيوبوليموس Neopolimos الذي ابن اغيلوس والذي خلق منه سوفوكليس شخصاً متميزاً بحيوته كان قد شعر بالكثرة العميق ضد امير ايتاكيا Phakia بينما كرهاً طبيعتين مختلفتين تماماً عن بعضهما وفي مشاهد لاحقة في المسرحية ينشب بينهما خلاف لكن القضية المشتركة لاتدع الخصام يتطور الى عداوة .

اما عند ميلر فالفن مليء بالحمق منذ البداية ضد الاخ الاكبر . حتى انه يتهمنا من استماعه اليه الى ان يتم حديثه عندما ادعى اوديسوس بانه (سرق) سلاح الاب . تسليم السلاح لاعتبر غير شرعي عند سوفوكليس غير ان العملية تصور كمنافسة عنيفة . في العمل الاصيل يضطر نيوبوليموس المحب للحقيقة الى الكذب في كل شيء . حتى في ادعاء الكره ضد اوديسوس . وقد يعتبر هذا الكره حقيقياً وكما يخفف من الكذب . وهكذا لم يستطع ميلر استخدام مشاعر الثقة الرقيقة التي برزت عند فيلوكتيت بنظره الاولى لنيوبوليموس وجماعته - الذين لا يظهرون عند ميلر .

الاستماع بسامع الاخان من اوتار العود اليوناني نقيصة صافية عند سوفوكليس بينما هي غنظلة عند ميلر .

الكره ضد رفاق الحروب غير المخلصين تعمق عنده الى كره ضد كل ماهيوناني بشكل عطلق وفي الوقت ذاته اكتسب الغضب وجهاً ساطعاً .

الرباط الوحيد الذي يربط النعيس بالعالم هو ارتباطه بالجزيرة المقيد اليها وهنا يدور احد الدوافع القديمة التي دفعت الى العمل في المسرحية . فقد كتب ميلر تحت عنوان « فيلوكتيت » ١٩٥٠ انها ثلاث هيكماميتير ويقصد بها نوع الشعر الذي كتبت به « فيلوكتيت » .

في العمل الاصيل رغم شدة المقاومة ضد الارض غير المضيفة يبرز الامتنان والشكر الذي يظهر عن الدواع من اعماق القلب . لكن ميلر لا يكثر بالدواع فقط - وهنا اهم تغيير او انحراف عن الاصل - فيلوكتيت يقتل بطعنة من نيوبوليموس بدلاً من اصطحابه الى طرودة كما تقول الاسطورة القديمة . ويترك المرء جيداً هنا ان نهاية فيلوكتيت غير المسماة لمساة سوفوكليس قد اجبرت بل ونحمت الكاتب المعاصر لتدخل جلجري . فلتعد

عن كتاب المسرح الاشتراكي : يوليو ١٩٥٩

# جَانِبٌ مِنْ حَيَاةِ الْمَسْرَحِ الْيَابَانِيِّ

كوريتا سندا

Koreya Senda

تأليف كورنيلج Goering ثم مثلت دور المهندس في مسرحية كيورك كايزر Georg Kaiser واسمها غزرقم واحد ثم أمين الصندوق في مسرحية «من الصباح حتى منتصف الليل» والكسندر في «الناس» من تأليف هازينكلفر Hasenclever

كل شهر كان في انتظارنا برنامجنا لانجازهما حتى اننا حللنا خمسة سنوات قدما اكثر من مائة عمل مسرحي . كان عدد الممثلين قليلا نسبيا وقد جالفتني الخط اعطل دور عامل سخرة في «دوره» تأليف كيك Capke والمشردي في «من حياة الحشرات» لماريوكي وكايس في ستة اشخاص يبحثون عن مؤلف «ليبراندلس» ودور جين في الانسة جوني، تأليف سترندبرغ Strindberg ودور الطونيو في «بوليو» قيصرا لشيكسبير ودور نطونيو كذلك في «تاجر البندقية».

كان للتعبيرية اثر واضح في برنامج دار العرض تسوكي جي ويرجع ذلك الى ان بوشى هي كي جاكنا صاحب دار العرض الخفيفي والذي كان يقوم بالاعراض كان قد درس في ألمانيا قبل ذلك وعاد متأثرا بالتعبيرية بشكل كبير رغم انه كان قد اصطحب معه افكارا وانتقادات عن مسرح اوروبا ما بعد الحرب ولا سيما تاثيرات بالمسرح السوفيتي بعد ثورة اكتوبر لكن هو جاكنا هذا يميل الى عرض مسرح اوروبا الغربية. لقد سمعته من ألمانيا متأثرا تأثرا كبيرا بالفترة التعبيرية بعد الحرب العالمية الاولى وكنت متحمسا للتعبيرية جدا غير ان عام ١٩٢٤ العام الذي ظهر فيه العمال والفلاحون على المسرح السياسي في هذا العام سمعته لذي الرغبة في الفن الصمعي وصارت من هواة هذا الفن فلم اكن اتفق مع برنامج دار العرض تسوكي جي التي كانت تقدم المسرحيات كيفما اتفق مرة تعرض عن الطبيعة واخرى عن الرومانسية ثم الرمزية والتعبيرية وهم حريصين كذا اطمح الى مسرح يعتمد الفكر مع اسلوب مدغم جدا وهكذا تركت العمل عام ١٩٢٦ في دار العرض ونجوتى مسرح المتنقل الذي كان تابعا الى اتحاد كتاب التعبير الذي تأسس عام

بدأت حركة المسرح الياباني المعاصر بتأسيس الجمعية الادبية (بونكاي كي اوكات) من قبل (شويونشوبوشي) عام ١٩٠٦ والمسرح الحر (جي بوكه في ين) من قبل (كاورو اوساتاني) ١٩٠٩ من تلك الفترة وحتى ١٩٢٤ - خلال الخمسة عشر عاما - اتي الفترة الاولى التي مثلت حركة المسرح الياباني المعاصر - في تلك الفترة بالذات كان قد عرض على خشبة المسرح الاثني اكثر من ثلاثين عملا من اعمال شيلر، كونه، هيل، مايفورستر، هاويتا، زودمانا، فيلدهند، شولتر، بار، هوفمانستال وغيرهم... اعمال هؤلاء قدمت من قبل مختلف الفرق المسرحية في ألمانيا.

اكثر من نصف الاعمال هذه تمت ترجمتها الى اللغة اليابانية من قبل (اوكاي موري) المترجم المعروف للفنون والاداب الالمانية موري لم يشارك مباشرة بالتجربة المسرحية اليابانية غير انه كان له وزنه المؤثر من خلال ترجمته في المسرح وتقاريره ودراساته المتعددة في علم الجمال والمسرح والادب وقد نثر بكتابهاته اوساتاني واخرون كاورو اوساتاني وسوكي ساكو اياما هؤلاء الثلاثة كانوا محررين

محررين اسوا عام ١٩٢٤ اول مسرح ثابت للمسرح المعاصر وهي دار عرض تسوكي جي واعتبر ذلك بداية الفترة الثانية لتاريخ المسرح المعاصر في اليابان.

قدمت دار العرض المذكورة خلال الخمسة عشر عاما الاولى ثمانية مائة وعشرين عملا اصيلا باللغة اليابانية وتسعين عملا اجنبيا من ألمانيا المرتبة الثانية بين الاعمال غير اليابانية بعد الرواية التي احتلت المرتبة الاولى بواحد وعشرين عملا مسرحيا.

فقدت اعمال على المسرح من تأليف هانس فاكر وكيوروك كايزر وشيلر وهاويتا وشترنايم وهانكلفر وسنلر وكوريت وغيرهم.

مباشرة بعد تأسيس دار عرض سوجوجي بدأت العمل كمسرحي على المسرح كان اول دور لي هو الاصلاح الثاني في معركة البحرة



١٩٢٥ وفي عام ١٩٢٦ ساهمت في تأسيس مسرح الطليعة المسرح المهني للتشغيله الشورية وعرض في البداية مسرح دمي وقدم بين عروضه دون كيشوت الطليق

استطاعت الحركة المسرحية العمالية في اليابان والتي ابتدأت عام ١٩٢٥ رغم الضغوط التي مورست ضدها من قبل السلطة استطاعت التغلب على عدد من المصاعب والتناقضات بل والصراعات داخل الحركة نفسها حتى استطاعت عام ١٩٣٠ ان تبرز كقوة لها دورها ووزنها بين الفنانين اليابانيين.

لكن هذه الضغوط استمرت وبذغت ذروتها ضد الحركة العمالية الشورية في اليابان ولا سيما ضد روادها المثقفين والتقدميين بين عامي ١٩٣١ و ١٩٣٣ حتى ان عددا كبيرا منهم وقع في قبضة الشرطة اليابانية الى ان وجدت الحركة المسرحية العمالية نفسها وقد حلت نفسها.

ظهرت في سنة ١٩٣٥ حركة مسرحية نقدية استفادت من التجارب السابقة وشكلت بطرق واساليب تختلف عن سابقتها.

بعد خروج توموسوشي موراياما من السجن شكل اتحادا جمع فيه كافة المسارح الخديشة ومن خلال هذه المبادرة وجدت كل الجماعات المسرحية اليابانية التقدمية نفسها مجمعة في منتدى المسرح المعاصر غير ان هذه الفرصة التي جمعت المسرحيين والمخرجين والممثلين ومن له اهتمام بالمسرح والفن المسرحي لم تطل اكثر من ست سنوات في آب ١٩٤٠ وبعد ان اعلنت الحكومة اليابانية الحرب رسميا ضد الصين معتمدة بذلك على محور برلين - روما - طوكيو مزعمة خوض حرب كبيرة في المنطقة شنت الشرطة الامبراطورية في اليابان حملة عنيفة ضد الحركة وزجت في السجون اكثر من ثلاثين عضوا من رواد الحركة المسرحية واجبرت الحركة على ان تعمل نفسها (طوعا) ولم يسمح للحركة بالقيام بأي عمل مسرحي حتى بعد خروج السجناء من سجونهم عام ١٩٤٣.

يمكن تلخيص عملية إعادة بدء المسرح الياباني المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية بالنقاط التالية.

١ - ظهرت فرق مسرحية مثل مسرح الاداب يونيكاكورا وكانت ذات موقف بعيدة عن السياسة ولكنها في الوقت نفسه حولت برامجها الى برامج يدعو الى الحرب وتصعيد روح القتال وتشجيع على تحويل الانتاج الى انتاج حرب لاستطاع بذلك الحفاظ على وجوده المسرحي.

٢ - أعضاء فرق المسرح المعاصر الذين منعوا من العمل المسرحي نشأ احزاب الثقافة الثانية وحاولوا استغلال ظروف ما بعد الحرب وخبرته القليلة للعودة الى عملهم المسرحي الاول وبدا

حركة مسرحية واقعية وتطويرها فرفعوا راية الواقعية الاشتراكية وطريقة ستانيسلافسكي Stanislavski System لكن فهمهم لم يكن دقيقا بل تبادلوها بشكل سطحي.

انضم الى هذا الاتجاه مجموعة موراياما والمسرح الشعبي للفنانين. ٣ - حاولت مجموعة اخرى التثبيت بحركة المسرح العمالي وتجاوز اخطائه والدخول الى الواقعية بمفهومها الشامل لذا كان من اللازم استيعاب كامل التراث التاريخي لحركة المسرح الياباني المعاصر هذه المجموعة كانت تعتمد على اتحاد الاكاديميين بشكل او آخر اذ نجد بينهم مخرجين وممثلين ومنظرين مسرحيين ينتمون الى ثلاثة اجيال وهي جيل من قبل تأسيس دار عرض تسوكوجي وجيل دار العرض نفسه والجيل الذي تلاه. هذه المجموعة استمدت معهدا للدراسات المسرحية ومدرسة للممثلين ودعمت وجود مسرح تجريبي كما استمدت دار عرض هادفيا غير تجاري.

٤ - مجموعة وجدت هدفها يمكن تحقيقه في جبهة موحدة عريضة للمسرحيين في خدمة السلم والديمقراطية وتناضل ضد المسرح والنم التجاريين نواتها كانت مسرح الممثلين (هايووازا) الذي قام اول الامر بشكل غير شرعي عام ١٩٤٤.

٥ - تم مسرح غير المحترفين - مسرح العاصمة - تأسس من قبل الطلبة والعاملين الذين ارفع عددهم بسرعة كبيرة وهو جيل ما بعد الحرب. بقي هذا المسرح يعمل حتى عام ١٩٦٠ واستمر في عمله ولكن تحت تأثيره فرق مسرحية اخرى كالأول هدفهم العام الواقعية وتشمل اهتمامهم مسرحيات مختلف الاتجاهات الفكرية.

٦ - بعد عام ١٩٦٥ ظهر جيل جديد تشكيله الرئيسة هي من الطلبة والشباب المتأثرين بفكر اليسار الجديد ومسرح اللامعقول حقل هؤلاء الشباب يوفقتهم ضد المسرح الموروث بحاجات فنية مهمة. بعد ان وضعت الحرب اوزارها تمكن المسرح الياباني المعاصر من الخروج من العزلة التي كان فيها.

ففي السنوات العشر الاولى تم عرض عدد كبير من الاعمال المسرحية الاميركية والفرنسية والسوفيتية بشكل واسع وكان للمسرحيات الفرنسية التأثير الاكبر بين المسرحيين المعاصرة على المسرح الياباني. وقبل هذا كان للمسرح الفرنسي تأثير جلي على المسرح الياباني حتى قبل الحرب من خلال المسرح غير السياسي كما هو الحال في كثير بلدان العالم حيث وجدت المسرحيات الوجدانية لسانتر وكامو ارضا خصبة في ساحة المسرح الياباني بعد الحرب.

كما وجد في اليابان مسرح بريشت صدى واهتماما عند رجال المسرح اليابانيين بعد ١٩٥٠ وكذلك عن الجمهور فقد عرضت مسرحية «عرب ويزوس الامبراطورية الثالثة» والتي قدمها خريجو مدرسة

المسرح هائي بوزا وقد كان أول عرض لبريست بعد الحرب في اليابان وبعد ذلك تم عرضها من قبل الجمعيات المسرحية العشرة في طوكيو ساهم هذا العرض الجساعي في التأليف بين الجمعيات المسرحية التي كانت قبل ذلك تعرض أعمالها بشكل فرادي

على أن ذلك تم تأسيس المعهد المسرحي بمشاركة عدد من المتخصصين والمهتمين بالأدب المسرحي الألماني وهكذا وبشكل مواز لذلك ابتدأت بحوث ودراسات متخصصة في المسرح الألماني تناولت عددًا من المسرحيين مثل ماكس فريش Max Frisch وفريدريش دورنمات Friedrich Dürrenmatt وفولفغانك بورشوت Borchert

وبيتر فايس Peter Weiss وآخرين كان للمسرحيات بريشت الأبرز في المسرح الياباني هذه المرحلة وقد عرضت على المسرح ونشرت نصوص مسرحية متعددة ودراسات تناولت الأدب المسرحي تجاوزت ستة وثلاثين عملاً لبريست وقد فقت بترجمة خمسة وعشرين عملاً منها.

عام ١٩٦٠ وبعد نهاية التفاهل المبرر ضد معاهدة السلام المتعددة بين اليابان والولايات المتحدة الأمريكية لمصادقة عليها انتشرت بين جماهير الكلية والقياديين والعاملين في خدمة الفن موجة من خيبة الأمل والاستسلام وعدم الثقة اتجاه المسرح الألماني ثم بدأ الانعاش الاقتصادي والرخاء والأزدهار بسود اليابان ساد على إثره شعور بالأطمئنان والاستقرار بين الموظفين والعمال الذين حاجتهم التوفر الملائم للمواد الاستهلاكية وإملاء الأسواق بالبضائع ثم سادت نتيجة للأزدهار موجة من من عدم الاهتمام تجاه مسرح بريشت.

ثم ظهرت موجة أول نقل موضه غلب إلى المسرح السري غير أن هذه انطاشرة الطفرة ثلاثت عام ١٩٧٥ انتهت إلى طريق مسدود فاجتمعوا ولاسيما جمهور العمال كان يميل إلى المسرح عصري ويطلب بمسرح عصري يدفع على التفكير والعمل وله أهداف عملية وعلمية ترتبط أفاق ومستقبل البلد مثل المسرحيون يختلف السبق لمواكبة هذه المطالب.

وجدت مجموعة بريشت الطرفة مدسبا للظهور ثانية أمام الأصواء حيث كنت من جملة المدعين إلى بعث عام ١٩٧٣ حاولت هذه المجموعة رفع العزلة التي سيطرت حتى تلك الفترة على المجموعات الفنية المختلفة للمسرح المعاصر وحاولت كذلك التعبد على مهوة العميقة القائمة بين مسرح الحداثيين ومسرح الأصواء مثلي عمت على الجميع بين المؤلفين والممثلين ونجوم المسرح والنقاد المسرحيين من جهة الأخرى والمثجعين

على العودة إلى دراسة بريشت ومسرحه وكتاباته في المسرح والسينما والفن من من أجل الأصلاح على أساليبه وتعميمه والاستفادة منه في خدمة الوطن ولاسيما في عصر الأذهار الاقتصادي المدهش في اليابان والذي جعل لراما على الجمهور أن يعي دوره في المجتمع ويعطى بها جرنه الحرب على ألمانيا واليابان من ويلات ليستك بالسلام ويتاصل من أجل الحفاظ عليه وهو يعيم بالرغبة.

تعددت المسرحيات والكتابات في هذه الفصوص وبذلك تم العمل المسرحي ومدخل الأذهار اليابان وتبذل الآن جهود كبيرة لتعميم الخبرات المسرحية المتأخرة على عدد من الفرق المسرحية وقد عرفت المسرحية ومدخل في ازدهار اليابان ففرقة مسرحية في طوكيو أطلقت على نفسها اسم المستقبل تستخدم هذه الفرقة الخبرة المسرحية التي ساعدتها على بعثها تميز طريقته أعضاء هذه الفرقة استدعوا أعمالا مسرحية ابتدأت كمشاهد وفصوص مسرحية تستعرض فيها على خشبة المسرح حياة الشعب ونضاله اليوم وواقعه.

المسرح الياباني الألماني في بداياته تأثر إلى حد بعيد بالحركة المسرحية العالمية الألمانية ومرد ذلك أن عددًا غير قليل من المتخصصين في الأدب والمسرح الألماني وعنى سبيل المشد معروف في ألمانيا لاسيما بعد الحرب العالمية الأولى الذين تأثروا بتأثيرات في ألمانيا ونقلوها إلى اليابان مثلًا وقد كتب ينتشر عددًا من المسرحيات للمسرح الألماني وأصبح فيما بعد من الأعضاء القياديين ومن رواد فرقة المسرح الألماني.

أما تجارب ونظريات المسرح السوفييتي فلم تتوفر في البداية المادة المسرحية باللغة الروسية مباشرة لذا كان الضروري في معظم الأحوال نقل معهودات عنها باللغة الألمانية لاسيما أكثر تدولا أما مسرح الطبيعة فقد عومس مسرحيات ذات أهمية كبيرة منها الأمير هانكي، ونماضحات السحاب كتبها سيكلير وعمالها المجمع التي كتبها لامرير.

التأثير الكبير الذي تركه بريشت في أعماله المسرحية والتفريسي لا يزال واضحًا إلى اليوم وما متسع بذلك وما كان له تأثير كبير أسلوبه في النضال ضد الأنشوار الجسدية والنفسية التي تسبب للأنسان العامل في كل مكان وكذلك وفوقه ضد تدمير الطبيعة التي يستفيد من تدميرها المتفعون البرجوازيون حيث يزداد كسبهم على حساب الطبيعة ومن وجهة نظر واحد من رجال المسرح اعتبر العمل بريشت وأساليبه مفيدة للناس وتحمي الاستفاضة منها إذا أردت الاستفادة علميا من التراث المسرحي وتجارب المسرح في الشرق والغرب وتعميمها.

الكتاب من منشورات مكتبة (لاروس) لعام ١٩٧٤ باللغة الفرنسية ومن تأليف:

(جان دوغنيو) Jean Duvalnaud ، استاذ في جامعة دايبلية في مدينة (تور) Tours وقد شارك في جميع المحطات الخامسة لمسرح مابعد الحرب وله مؤلفات أخرى نذكر منها «علم اجتماع المسرح» ١٩٦٦ الذي يحاول ان يحلل فيه العلاقات بين مايجري على المسرح وما يجري في داخل المجتمع ، وكتاباً آخر يحمل عنوان «الممثل» (وجان لاغوت) Jean Lagouthe الذي يعمل في نفس الجامعة المذكورة اعلاه.

وقد ظهر الكتاب ضمن سلسلة «مواضيع ونصوص» التي تصدرها دار لاروس ويقع في (٢٢٤) صفحة ويحتوي على ستة فصول مع توطئة وخاتمة.

يتحدث الكاتبان في الفصل الاول عن مسرح مابعد الحرب ويذكران أن مسرح السنوات ١٩٤٧ - ٥٠ قد ولد تحت الاحتلال وهو مسرح ملتزم يطرح مشاكل ومواضيع مختلفة كتبه رجال عانوا من قسوة الغزو وشراسته ، رجال يعرفون الى فهم عالم يبدو لهم تافهاً . وإذا كانت تسمية «مسرح العبث» تعني شيئاً فاتها قد انبعثت من كتاب المسرح لتلك الفترة حسب وليس من كتاب الخمسينات . لقد حاول الفن المسرحي لفترة مابعد الحرب معالجة «مشاكل» وليس مبادئ أو أفكاراً مجردة ، كما انه جسد الصراع بين الديمقراطية والنازية أو الفاشية .

وتستشف من خلال الفصل الاول ان البعض قد غالى في الادعاء بان تلك الفترة كانت فترة المسرح الفلسفي او مسرح الافكار لانه لا وجود لمسرح من هذا القبيل الا في الفترات الهادئة التي لا تشوب القيم فيها شائبة ولا يعترضها شيء .

أما الفصل الثاني فيتناول «المسرح الحديث» للسنوات الخمسين ويبين ان هذا المسرح ليس مدينياً يشيء الى تقاليد الادب الفرنسي ، فهو لا يتجاوز مع الرومانسيين من امثال (جبرود) Giraudoux ولا مع الاغريق مثل (أبوي) Anouilh وسارتر ، بل يتموضع في وجود يتغل عليه .

لقد برز خلال تلك السنوات شيء جديد شبيه في وقائعها بما حدث عام ١٩١٢ للحركة التكعبية وما حدث عام ١٩٢٠ تقريباً لولاء والحركة السريالية . انها حركة تحديث قد وضعت صورة الانسان المقبولة عادة ونظام العالم موضع الاستفهام ويحفظ هذا

## عرض كتاب

# المسرح المعاصر

(الثقافة والثقافة المضادة)

تأليف:

Jean Duvalnaud

Jean Lagouthe

د. زهير مفاصص

JEAN DUVALNAUD ET JEAN LAGOUTTE

## le théâtre contemporain

culture et contre-culture

Larousse université

collection "théâtre et lecture"

الذي ارتقى اليه من سبقهم الى مسرح الطليعة ولكنهم يتمنون الى جيل السنوات ٥٠-٦٥ وقد ساهموا فعلاً في تعريف الفن المسرحي الأصيل.

كما ان النقد غالباً ما يتجاهل Arrabal, Weingarten, Obadia, Dubard لانهم لم يعرفوا نجاح (بيكت) و (يونسكو). غير ان ما يبحث عنه اولئك انما هو شيء آخر تماماً.

ثم يتناول الكتاب بالحديث الكاتب المسرحي اللبناني جورج شحادة الذي وصل عام ١٩٥١ ثم الكاتب المسرحي الجزائري كاتب ياسين الذي كتب بلغة فرنسية رائعة والذي ظل فنه مشعباً بالروح الاسلامية. ويتميز عمله المسرحي بالبحث عن اصالة.

وفي الفصل الثالث يتطرق الكتاب الى ايدولوجية المسرح الشعبي ويخص بالحديث (جان فيار) Jean Vilar الذي يعتقد أن المسرح هو ليس حاجة كيميائية بل حاجة ملحة لكل رجل ولكل امرأة. ويختتم قائله بان العمل يجب ان يتجه حالياً ليستعيد المسرح مأسسته (جان فيار) يتحقق بان المسرح الشعبي هو مسرح مفتوح امام الجميع من دون تمييز. ثم يضيف بشكل غامض أن الامر يتعلق بتمثيل أعمال جميلة وعظيمة. وهنا تبدأ المغامرة. انما تكمن في عبقرية فيار الذي فهم بان عليه ان يشور الاخراج المسرحي ليكتب جمهوراً جديداً. وهكذا تحتل مشكلة الجمهور المكانة الاولى، هذا الجمهور الذي سيتغير بدلالة تحول المجتمع الجديد. ثم يتطرق الكتاب الى صالات العرض فيقول ان هناك عودة الى بعض الفقر المادي وهذا مايفسر الرغبة في البحث عن المشاهد والحقيقي حيثما وجد طالما انه لا يأتي الى المكان التقليدي الذي تمثل فيه المسرحيات.

وبعد ذلك يتناول الحديث الممثلين المحترفين ويقول ان جميع السلطات المختصة قد لاحظت منذ عام ١٩٥٠ أن مهنة الممثل المسرحي قد سجلت أعلى نسبة بطالة في فرنسا. ثم ان التلفزيون والمذياع والسينما سرعان ما ابعدت الشباب عن التمثيل المسرحي لأن القيام بدور ثانوية في صالات السينما هو من الناحية المادية اكثر نفعاً من التمثيل بشكل نظامي في فرقة متطلبة.

ويتناول الكتاب في الفصل الخامس الحديث عن سوق المسرح إذ ان هناك بعض من اصحاب رؤوس الأموال الذين يستثمرون اصولهم في مشروع مسرحي ويأملون نفعاً بالمقابل. بيد ان رعاية الآداب والفنون وتدخل الدولة قد رسا الطريقة التي تبناها المسرح بحسب معايير لا تعتمد اساساً الربح فحسب. ان هناك سياسة

الانعام الذي يثيره «المسرح الحديث» بكل حيويته وفعالته. ولم تعد مشكلة المسرح هي المشاعر او مشاكل الضمير وانما مقابلة اناس مجهولين مع شيء عدائي كالجوع والرغبة والخوف والانتظار التي تبدو في حالتها الاولى وفي بساطتها المتوحشة.

ثم يتحدث الكتاب عن رواد ذلك المسرح بشيء من التفصيل ابتداءً من (اداموف) Adamov الذي يتحقق من ان عمله المسرحي لا يستند على المشاعر (التي يتركها للمسرح الأخرى) بل على أجزاء من الحياة مكتشفة في شكلها المتبدل عن طريق الصدفة في الشارع. ويخص الكتاب بالذكر مسرحية (البغ - بونغ) (كرة المنضدة) التي مثلت عام ١٩٥٥ من اخراج (جسك موكاير) والتي تعد من افضل أعمال اداموف لانها اكثر مسرحياته طموحاً.

انها تعكس الفلق الاجتماعي والسياسي الذي يشغل بال مؤلفها. ويتعلق الامر بالنسبة لاداموف ان يجسد في المسرح مايسميه الفلاسفة بـ «الانقلاب» اي التحول المتواصل للانسان من قبل النظام الاقتصادي والسياسي الذي يعطيه قوة عمله. وبعد اداموف اول من اعطى «المسرح الحديث» معناه وباعته العميق الا وهو جعل المخرج شاهداً على مأساته الخاصة.

وإذا ما فجر اداموف عبثية وجود خاضع لتعنين السلطة فان (يونسكو) Junesco يهاجم اللغة ذاتها والكلام الذي يضيء مع على الحياة ويشل الوجود. وهي فكرة ميثاقية عميقة. لقد عاشر (يونسكو) فلاسفة من أمثال Gendreau و يدعي (يونسكو) بانه لا يفهم شيئاً في المسائل التي تطرحها الفلسفة وانه حيناً يكتب فذلك ليفهم في مسرحياته شيئاً منها ... ما يعطي هذا المسرح وبيته وانطلاقته انما ينجم عن تجربة الحياة اليومية.

ثم يتفصل الحديث الى (بيكت) Beckett وبعد تحذير مؤلفه يظهر لنا الكتاب ان فنه المسرحي يتلخص في محاولته عكس انحطاط الطاقة بل وحتى الكلام الذي يؤول الى الهذيان.

ثم يتناول الكتاب بالحديث (جينيه) Genet وأعماله ويقول انه لفهم هذا الكاتب علينا ان نعود الى مسرحية «الزنج» التي تخفي وراءها معظم التيارات الفكرية والأحلام التي تشكل لحمه هذا العصر الغربي وسداه: فجر نهاية الاحتلال وحرب الجزائر وديالته كويسا واساطير «حروب العصابات». عصر مضطرب وطني بالتناقضات الحادة التي كان جينيه قد تحسسها في اعماق شاعريته.

ثم يشير المؤلفان الى كتاب مسرحيين آخرين مثل (فوتيه) Vautier و (ساروت) Saraut وغيرهم ممن لم يعرف المجد السريع

ثقافية كما ان هناك سياسة تربوية وصحية وهكذا يروم (جان فيان) ان يصبح المسرح مرفقاً عاماً كغيره من مرافق الحياة الاجتماعية .  
وفي الفصل السادس والاخير يتكلم المؤلفان عن المسرح السياسي فيقول ان السؤال يطرح نفسه اليوم هو اهلية المسرح على تصوير الواقع اليومي والعالم الذي نعيش فيه كما كتب ذلك (بيرنارد دور) Bernard Dorr .

لقد ابتدأت هذه المسألة في الواقع منذ عام ١٩٥٤ وسواء تعلق الامر بـ (سوخوت) او (سكاتون) Piscator او (فينافير) Vinaver او (أداموف) الذي ارتد بعنف الى المسرح السياسي فمن المناسب ان يعي المشاهد حقيقة الاجتماعية والاقتصادية التي هو جيبها والتي يعني ان يفر منها او يشيح بوجهه عنها .

ثم يختتم المؤلفان عملهما بالسؤال هل ان هناك ما يسمى بـ وبعد المسرح . ابن يذهب اليوم الاجنبي او الباريسي الذي يود ذات مساء ، اي مساء ، معرفة ما يدور في المسرح ؟ ويبدو ان شيئاً لم يبق من المسرح لان معظم الكتاب المسرحيين قد توفي وان معظم

القاعات في الحلي اللاتيني قد تحولت الى صالات عرض سينمائية .  
أما المجالات المختصة فهي تزد مشاكل المسرح القديمة كما توفي النقاد الكبار من أمثال (لومارشان) .

ما الفائدة دور الثقافة هذه التي اسسها مالرو بصخب كبير ؟ وهناك سؤال متردد وهو : هل من الضروري حقاً ان يتخذ الخلق المسرحي طريق المسرح ؟ ألا ينبغي أن ننظر الى فترة الخلق في الخمسينات كفترة متميزة وطارئة تماماً ؟

هناك نوعان من الخلق المسرحي : عمل تجريدي للحياة وعمل يضع الوجود موضع الاستفهام . ولهذا يعد الكتاب الذين ينتمون الى مسرح الخمسينات غريبين لانهم افترضوا صورة للانسان مختلفة تماماً عن الصورة التي كان يرسمها له المجتمع «الميرالي» آنذاك .

ان الكتاب يسمى لان يحدد بوضوح الفرق بين مسرح الخلق ومسرح الاستهلاك . كما انه يابى الا ان يكون مساهمة جادة للدراسة اشمل واوسع لموطن الخيال الجماعي انه يروم تحقيق شيء واحد فحسب ألا وهو تحرير الخلق المسرحي من الاغلال المذهبية .

### من كتاب اعدادنا القادمة

مصري	راضي حكيم
سوريه	سعد صائب
سوريه	د. خلدون الشمعة
لبنان	أميرة الزين
المغرب	أحمد المديني
مصري	د. سامية أحمد

صادر في هانوي عام ١٩٦٠  
يقع الكتاب في (٦٣) صفحة ويحتوي على مقدمة قصيرة وفصلين  
ويستعرض الفصل الاول واقع المسرح الفيتنامي قبل ثورة آب  
١٩٤٥ ويتضمن .

أ - الانواع التقليدية

١ - المسرح الشعبي

٢ - المسرح الكلاسيكي

ب - الانواع الحديثة

١ - المسرح المتجدد

٢ - المسرح الناطق

بينما يخصص الفصل الثاني لمعالجة المسرح الفيتنامي منذ ثورة آب  
عام ١٩٤٥

ومحاول الكاتب عبر المقدمة القصيرة ان يبين لنا مدى الحب الذي  
يكنه الفيتناميون الى المسرح . ولعل خير دليل على ذلك هو ازدهار  
صالات المسارح بالمشاهدين . وحتى مسرح هانوي الشعبي  
الذي يضم عشرة آلاف مقعد في الهواء الطلق لم يعد يكفي لتدقيق  
الجمهور عليه .

ثم وعبر مقدمة قصيرة جداً للفصل الاول يوضح لنا المؤلف ان  
الاجني الذي يزور مسارح هانوي العديدة في مساء واحد  
سيندهش ليس فقط لتباين الانواع المسرحية ولكن لطرق التعبير  
وفهم الفن المسرحي ايضاً وهكذا يكون السامع قد طاف في سهرة  
واحدة كل مراحل تاريخ تطور المسرح الفيتنامي الجمهورية التي  
تمثل في الانواع التقليدية وهي : المسرح الشعبي والمسرح  
الكلاسيكي وبتوعين جديدين هما المسرح المتجدد والمسرح الناطق .  
وإذا مادخلنا في إحدى صالات الـ (هات شين) المسرح الشعبي  
نجد ان تسعة من عشرة من المشاهدين يواصلون الضحك وكلمة  
شبهوهي لفظ مشوه لكلمة (تراو) التي تعني النقد إذن فالمسرح  
الشعبي هو في الاصل مسرح ناقد يهاجم بجرأة شجاعة النظام  
الاقطاعي ويسخر من الطغاة اما اصل هذا المسرح فيكتنفه ليل  
القرون ولكن روحه قد انتقلت بامانة عبر الاجيال والقرون ونعم  
التغيير الذي طرأ على مسرحياته من اضافة وتعديل وتحوير . وهو  
لا ينبع من الطقوس الدينية ولكن يتأني مباشرة من الافراح الشعبية  
التي تنوع نهاية كل عام اعيال الحقل في دلتا النهر الاخر . هكذا  
كانت نشأة هذا المسرح الموسمي والمحلي وحتى نهاية القرن التاسع  
عشر لم تمثل مسرحياته على خشبات المسرح وانما في ساحات الدوير

## المسرح الفيتنامي

سونغ بان

Song Ben

## LE THEATRE VIETNAMNIEN



تقديم المسرح الفيتنامي الذي سبقه الثورة في تمثيل مسرحيات شعبية بالروح الوطنية فيها قام السجناء السياسيون بتأليف وتمثيل مسرحيات اجتماعية جريئة مثلوها في متفاهم . وبالاختصار فإن المسرح الناطق قد شق طريقه وساهم في اغناء المسرح الفيتنامي رغم القهر والضغط الاستعماري لقد ارسى دعائم الاستقلال الوطني الفيتنامي .

وما أن قامت ثورة آب عام ١٩٤٥ حتى تشكلت عدة فرق مسرحية على وجه السرعة في هانوي وواحت تهب البلاد بدعم من حكومة الجمهورية الديمقراطية . وكان نجاح هذه المسرحيات يحدد الاتجاه الأخير للمسرح الحديث نحو واقعية لورية تمجد الاستقلال الوطني ثم ان الحرب التي جاشت في الجنوب قد عمت البلاد عام ١٩٤٦ ولم تنته الا في تموز عام ١٩٥٤ .

وكان على المسرح ان يلعب دوراً قيادياً في تغذية الحقد ضد المحتل والعمل على نسيان التردد والخوف وإثارة الحماس والبطولة وروح التضحية وصيانة الايمان بالنصر النهائي .

وكان الفنانون الذين يشكلون فرقاً متجولة يعملون في ظروف بالغة الصعوبة ، يشاطرون الشعب حرمانه ومعاناته انهم يجوبون القرى دون كلل او ملل وحفاقتهم على ظهورهم مع غصن اخضر نجماً من الفلارات وكانوا يلعبون ادوارهم على مسارح مرتجلة ينصبونها على عجل في ساحات الدور او في الاسواق .

وامتدت الحرب وتعاذلت القوى فأخذت الدولة على عاتقها تطوير المسرح منهجياً فأصبحت مدرسة الفن المسرحي وكانت تلك اول مدرسة تروى النور في الادغال .

ان معظم المسرحيات التي كتبت ومثلت خلال المقاومة لم تكن بقصد الترويح عن الشعب والمقاتلين وانما كانت تهدف الى رفع مستوى الجماهير السياسي وتعبئة الطاقات الوطنية في صراع عمت ضد المحتل الذي تدعمه الرجعية العالمية لقد اصبح المسرح فناً جماهيرياً ثم وجه المسرح في سنوات ما بعد الحرب جهوده لخدمة بناء المستقبل الاشتراكي لبلدة واصبح من واجب الكتاب والفنانين المسرحيين تنبيه العامل والفلاح والمسكري والمفكر والطبيب والمهندس الى العمل من اجل سعادة الشعب وبناء المجتمع المزدهر الذي يسوده الانسجام والطمأنينة .

بين الحبال المشدودة على الاعمدة والتي تفصل الممثلين عن المشاهدين الذين يتناسون تقريباً ثم يستطرد المؤلف قائلًا في الجزء الثاني : ان الحواريات تخبرنا أنه في حوالي نهاية القرن الثالث عشر كان احد اسرى الحرب الصينيين ويدعى (لي تونغ كات) قد اظهر للفيتناميين بحسب اوامر الملك (تران هان تونغ) الذي حكم بين عامي ١٢٧٩ - ١٢٩٣ الاويسرا الصينية ومنذ ذلك الحين بنى الفيتناميون هذا النوع واعتبروه من الانواع النبيلة السامية تماماً مثل الشعر الصيني على النقيض من المسرح والشعر الشعبيين اللذين يحقرهما المثقفون .

وما لاشك فيه ان المسرح الكلاسيكي الفيتنامي يتحدر من المسرح الصيني الذي يمت اليه بكثير من الموشائج المراثية . وهو يمزج كذلك بين الفارس والترابيديا وبين الشعب والمطيف وبين النموع والابتسامات . انها شريحة حياة في كل تعقيداتنا نجعلنا نذكر بشكير .

لكن الكتاب والممثلين من الفيتناميين قد عرفوا ان يتركوا بصماتهم الوطنية التي لاغيار عليها عبر تطور هذا المسرح الطويل منذ القرن الثالث عشر الا ان هذا المسرح قد انهار امام الاستعمار الفرنسي ولم يستطيع التكيف مع التحولات الاجتماعية ولم يقاوم موجة الانواع المسرحية الجديدة التي ظهرت تلوح في الافق وهكذا وبملامسة الحضارة الغربية آلت الحركة المسرحية الى ظهور نوع جديد سمي بـ (هات كاي لونغ) او المسرح المتجدد خلال الحرب العالمية الاولى والى ظهور المسرحية الجديدة التي تسمى بـ (هات نوا) اي المسرح الناطق وذلك بوضع سنوات بعد المسرح الاول .

ومسرحيات المسرح المتجدد مقسمة الى فصول على غرار المسرحيات الاوروبية الحديثة وهذه ثورة فعلية في المسرح الفيتنامي . وعلى نقيض المسرح المتجدد ، فإن المسرح الناطق لم ير النور اثر حركة جماهيرية لقد بقي رهن ايدي المفكرين الفيتناميين الذين ما أن تعرضوا على الفن المسرحي لبلدان الغرب وفرنسا على وجه الخصوص حتى حاولوا التعريف به ليعمله مألوفاً في بلادهم وكانت اول مسرحية يمثلها هذا المسرح قد عرضت في المسرح البلدي في هانوي يوم ٢٥ نيسان ١٩٢٠ وهي ترجمة مسرحية دمرض الوهم لولير .

وعلى اية حال فإن ظهور المسرح الناطق يعد مؤشراً واضحاً في

## مَسْرُحِيَّات من الصِّين :

### « مَسْرُحِيَّات مختارة لفوان هانكنغ »

لقد وصل الاقتصاد الاقطاعي الصيني الى درجة محالية من التطور في القرن الحادي عشر خلال سلالة سونغ الشمالية حيث ازدهرت الصناعات اليدوية والتجارة وازدادت قوة الطبقة الحضرية . وحيث شاع استخدام الطباعة فقد أصبح بمقدور الحرفيين والتجار في المدن قراءة قصص الاغاني والخرافات او الاوبرات . ونتيجة لذلك فقد اعتبر هذا الزمن افضل زمن الازدهار المسرح . بقي بيانليانغ التي هي كابينغ اليوم اجتمع حشد الفنانين القولكلوريين الذين كانوا يردون القصص ويغنون ويقدمون الحرف المختلفة وبضمنها الاوبرات الكوميديا البيطة في عام ١١٢٦ اقام التبار المعروفين بالنوشون Nuchon مملكة جنغ شمال الصين واجير اميراطور سونغ على الانتقال الى منطقة هانغزو التي اصبحت عاصمة سلالة سونغ الجنوبية . وخلال السنوات التي كان البلد فيها مجزءا استلهمت الصين الشمالية في موسيقاها انغام التبار النوشون الذين كانوا يعزفونها على ظهور الخيل - بمصاحبة آلات الكمان . وهكذا نشأت مدرسة للموسيقى الشمالية الجديدة . اما في الجنوب فالموسيقى التي شاعت كانت اهدأ واكثر سلاسة وهي اشبه بموسيقى الحجر الملائمة لخلال الاحتفالات .

في عام ١٢٣٤ اطاح المغول القادمون من المناطق الصحراوية شمال سور الصين العظيم بقيادة ابن جنكيز خان . بمملكة جنغ . في عام ١٢٧٩ اطاح حفيد جنكيز خان قبلاي خان باميراطورية سونغ الجنوبية ووجد كل الصين مرة اخرى واسس سلالة يوان . لقد كانت الظروف السياسية في عهد المغول من اسوأ ما شهدتها تاريخ الصين . وبسبب معاناة الناس من الصعوبات الكبيرة التي قاوموها بقيت امام حكامهم الفاسدين والطغاة فان الادب في تلك الفترة - وخصوصا المسرح - قد عانى ايضا وبشكل قوي . وقد تلاشت الانغام الشمالية وعبرت عن المزاج العام السائد كما جاءت اغلب انغام مسرح يوان من الموسيقى الشمالية . كما اسهمت بعض الاغاني الشعبية المسرحية المعروفة بـ «زو» كونك - ديار . في القاء اثرها على مسرح يوان . ان هذه الاغاني المسرحية كانت تمثل من قبل امرأة تحمل قلأيا بيضاء وهي تقوم بدعم اغانيها بايادان وحركات كونت فيها بعد الاصول الاولية للفن المسرحي وتنقسم مسرحية يوان الى اربعة فصول تقدم معصدة وتنتهي وتوصلها الى الذروة ثم تقدم الحل للعقدة . وفي بعض الاحيان يضاف مشهد قصير الى هذه الفصول الاربعة التي قد تصاب اليها فصول اخرى ان كان موضوع المسرحية يحتمل الضرب كي في



### Selected Plays of GUAN HANQING

Translated by Yuen Hsuei and Gladys Yang



مسرحية «رومانس الغرفة القريبة». وقبلها يكون هناك في المسرحية أكثر من شخصية بارزة سواء كانت رجلاً أو امرأة. وهكذا فإن غوان هانكنغ - الكاتب الذي تلقى عليه الضوء هنا - قد عهد بالدور الرئيس لامرأة في مسرحية «صقيع في منتصف الصين».

لقد كان المثقفون في الصين الانتقالية يحاولون الحصول على مناصب رسمية بعد اجتيازهم اختبارات نعتها الحكومة. وبما أن هناك العديد من المرشحين الفاشلين قامهم الزموا أنفسهم بالحضور في متنزهات التسلية التي كانت شائعة في المدن الكبيرة. وبحكم حضورهم هناك كتبوا للفولكلور وأسهموا في بعض الأدوار أحياناً. وعندما ألقى المغول نظام الاختبارات الذي فتح الباب أمام المثقفين الانتقاليين فقط، فإن بقية المثقفين والأدباء قد أصبحوا بين ليلة وضحاها بدون عمل وانحدروا في السلم الاجتماعي. وفي تلك الفترة كانت الصين موحدة. إذ كانت هناك اتصالات جيدة برية وبحرية داخل الإمبراطورية ومع إقطاع الغرب وازدهرت التجارة تبعاً لذلك. كما أصبحت الفنون تواجه أقبالا أكثر مما أتاحت فرصاً جديدة للمثقفين وقد تعاون العديد منهم مع الممثلين والرواة وكتبوا لهم ما هم بحاجة إليه من قصائد ومسرحيات. ومن الجدير بالذكر أن الناس كانوا يدعون هؤلاء المثقفين «بالموهوبين» وقد عمل هؤلاء الموهوبون ضمن جمعيات ونسبوا لخواص الخبرات وأقاموا في بعض الأحيان مسابقات مسرحية. إن ظهور مثل هذه الجمعيات المختلفة قد أعطى في الواقع زخماً جديداً لتطور المسرح. ويعتبر الكاتب الموهوب غوان هانكنغ - إن حكمتها بما أورثه للتاريخ الأدبي الصيني - أحد أبرز المسرحيين بين «الموهوبين» من سلالة يوان.

بعد الإطاحة بمملكة (جن) أقام المغول عام ١٢٦٤ عاصمتهم في كامبالوك. في عام ١٢٧٩ وبعد الإطاحة بسلالة سونغ الجنوبية أصبحت كامبالوك المركز السياسي والاقتصادي لجميع الصين. وقد أسس بعض الكتاب المشهورين في الشمال جمعية (يو-جنگ) للكتاب) هناك وكان غوان هانكنغ أحد أنشط أعضائها.

لقد كان هانكنغ في صباه تلميذاً حريصاً وتعلم كتابة الشعر والأغاني. وقد عرف في العاصمة لشهرته المتعددة الجوانب وحسه الفوري بالنكتة ولعمق معرفته الكبيرة بالموسيقى والرقص والغناء ولمهارته - وهو امر غريب - بلعبة كرة القدم التي كانت قد دخلت الصين لثوبها.

لقد كان منتصف القرن الثالث عشر حتى بداية القرن الرابع عشر اعظم عصر للمسرح يوان. وهناك استطاع غوان هانكنغ تكوين فرقة خاصة به جال بها في الخارج بنفسه. وعليه أصبح ملها

يكل جانب من جوانب التجربة المسرحية.

وبما بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر كانت جميع الاغاني التي تؤدي في المتنزهات تغنى من قبل الفتيات اللاتي كن عرضة للبيع الى بيوت الدعارة نتيجة افلاس فوسين ولو ان القليل كن يبعثن الى هناك لان عوائلهم كانت تعارض الحكومة. ان منزلة هؤلاء الفتيات كانت واطنة جدا في المعيار الاجتماعي مما دفعهن الى تكوين حقد دفين وعميق للاغنياء واصحاب السلطة. ولكن غوان هانكنغ بقي واحداً من الموهوبين الذين حافظوا على صلة وثيقة هؤلاء الفتيات وكذلك مع ابناء جلدته اثناء مسيرته ككاتب مسرحي وكمثل. وحينما تعرف عليهم جيداً تعاطف معهم واحترمهم. كما استقى من خلال تعاطفه معهم اساليب الفن الشعبي وتعاير الكلام. وقد مكته هذه المعرفة من عرض الصفات الاصلية والشجاعة النادرة للنسوة الصينيات في مسرحياته وكما عرض بشكل شامل وصادق صورة الحياة في المدينة.

اننا في الواقع لانصرف بالضبط متى ولد غوان هانكنغ او متى مات. ولكن بعض ما وردنا من سجلات في زمانه تشير الى ان ولادته كانت في العشرينات او الثلاثينات من القرن الثالث عشر ومات في نهاية القرن. وقد كتب اغلب مسرحياته في النصف الثاني من القرن وبشكل خاص في العقدين الاخيرين. ان هانكنغ واحد من اخضر المسرحيين في سلالة يوان. وهناك نحو سنيين عنوانه لمسرحياته معروفة في الوقت الحالي. ويحتوي الجزء الذي اخترناه حالياً بقية عرضه والتعريف بالأدب المسرحي في هذه البقعة من المعالم على ثبات مسرحيات متعينة من أعماله وهي على التوالي: «صقيع في منتصف الصيف»، «مختطف الزوجات»، «حلم الفراسة»، «انفسد من قبل المترف»، «شرفة النهر»، «قائم المرأة»، «السيد غوان يذهب الى الاحتفال»، و«موت النمر المجنح». تعالج المسرحيات الثلاث الاولى مسألة العدالة والمعاكبات. في حين تعالج الثلاثة التالية مسألة الحب والزواج بين المسرحيين الآخرين مسرحيتان تاريخيتان.

لقد واجهت مسرحية «صقيع في منتصف الصيف» اقبالا شديداً من الناحية العاطفية. إذ من خلال كفاح إحدى الشخصيات وهي (دواي) تتعرض المسرحية الى كشف حالة الفساد والفساد التي سادت الحياة السياسية خلال عهد سلالة يوان حتى تصبح (دواي) رمز المرأة المناضلة ضد المتعدين. فالقانون في ذلك الوقت نصب المغول وانتار لادارة تلك الاقاليم التي لا يعرفون عنها شيئاً. وهذا ما اتاح فرصاً للفوضى الرجعية من الاقطاع كي تزدهر في ظل ظروف فاسدة.

ان دواي تفقد ايمها وهي في الثالثة وتباع من قبل والدها الى عائلة كاي كمروس - طفلة - فتتزوج في السابعة عشرة ولكن زوجها يموت بعد سنة تاركها ايمها مع عمتها . ومن الطبعي ان تصبح دواي موضع اهانة ولكنها مع ذلك لا تستسلم وتبقى تقاوم حتى النهاية . ولذا تراها تقسم قبل اعدامها بأن السياء سوف تنزل صقيعا في منتصف الصيف . لقد استخدم الكاتب هذه الاسطورة الشعبية كي يكشف عن تحدي المرأة وروحها النضالية - تلك الروح التي تحرك الارض والسماء . ولعل هذه الصورة هي انعكاس حي لجوهر المجتمع الذي ابدي معارضة عديدة ازاء قوى الظلام والعدوان . ونعتبر المسرحية نموذجا للتراجيديا الصينية حيث لا يتخلل الابطال عن سلاحهم حتى ولو اصبحوا اشباحا .

اما المشيقة وانغ في مسرحية «حلم الفراشة» فأنها تضحي بابنها من اجل ابناء زوجة معشوقها وعليه فإن هانكنغ يجعل منها رمزا للام الصالحة للاخلاقيات الصينية التقليدية . فهي تحب ابها وتبدي استعدادها للموت بدلا عنه ولكن ازاء اصرار القاضي على موت احد الشبان فأنها تضحي بابنها . وبعد اطلاق سراح ابناء معشوقها تبدأ في التعجب على ابنها . وحين يتزوجون معها تريحهم بقولها بأنهم ابنائها وهي مقتنعة . ان هذه المرأة بالرغم من حرارة العواطف التي تبديها وهو امر لا يخلو من المبالغة سواء في اطار الاحاسيس او في المعالجة المسرحية صورة حبة وصداقة للمرأة الاعتيادية التي تبدي تحملا كبيرا ازاء المصائب ونوازل الزمن التي تلم بها .

ان وانغ امرأة لا تحفل بالثروة او الجاه . فعندما يقتل احد النبلاء زوجها تطالب بأن يحاكم كمواطن اعتيادي . وعندما يصر القاضي على اعدام ابناء معشوقها تدعو بالاحق . واخيرا حينما تودع ابنها وداع الموت تخبره بأنه سيلعن مع ابيه القتلة الذين نسيبوا في الامها . ولعل مسألة الظلم هذه تجد تميرا افضل لها في مسرحية «مختطف الزوجات» .

ان مختطف الزوجات «هي مأساة العوائل التي حطمتها القيود والحكم الظالم . فالقبول الذين قطنوا في تلك المناطق استباحوا النساء واستولوا على الارض . اما الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية فهي (لوزيانغ) . الفصل الثاني يصف كيف نجبر زانغ فحوري على اخذ زوجته الى بيت لوزيانغ . ولعل هذا الفصل هو من البراعة بمكان بحيث يعرض عدة جوانب من الحياة الصينية بطريقة واقعية صرفة . وحيث ان لوزيانغ ذو سلطة كبيرة فإن على زانغ ان يسلمه زوجته عند الفجر . ولكن دون ان يستطيع تفسير الامر الى زوجته فإنه يهدي اماسها بأنه يأخذها الى زواج احد اقربائه . وعند وصوله الى بيت لوزيانغ ان يدفن الامه في احتساء

الخمر مع الحياح زوجته يعلم الاكثر من الشرب . ثم يصرح زانغ بالحقيقة ولكن زوجته توبخه . وبمثل هذه الطريقة التفصيلية يتعرض غوان هانكنغ لمسألة العلاقة الزوجية السعيدة والمهتدة في آن واحد .

ان الشخصية المشتركة في مسرحية «حلم الفراشة» و«مختطف الزوجات» هو القاضي باوزنغ . انه قاض عادل وهو شخصية تاريخية في القرن الحادي عشر . ولعل تغني الظلم هو الذي اعطى باوزنغ هذه أهلية من التقدير والاحترام . فخلال سلالة يوان كان الاستياء العام ضد الحكومة والرغبة بحكم الفصل قد حثا على كتابة مسرحيات عديدة حول القاضي باو . وفي الوقت الذي تعالج فيه هذه المسرحيات الثلاث موضوعات مأساوية فإن الثلاثة التالية يعكسها تعالج موضوعات كوميدية .

لمسرحية «قوائم المرأة» تستند على قصة تقليدية حول رجل عجوز متزوج من امرأة شابة . وبالرغم من غرابة هذا الزواج فإن غوان هانكنغ يوافق عليه لان تعدد الزوجات في ذلك الحين كان مقبولا . وحيث كان بإمكان الرجل الزواج من عدة نساء فمن الافضل للمرأة ان تتزوج من رجل يكبرها سنا ويكرس حياته لها من ان تتزوج شابا ذا عواطف مشتتة . ان رأي الكاتب هانكنغ مشروط بمصره . فمن النصيحة التي يقدمها (وين) لزوجته نستطيع ان نرى كيف يعامل الشبان الاغنياء زوجاتهم والوحدة والمعاناة التي تعانيها نسلهم .

اما «شرقة النهر» فهي ملية بالمفاجآت منذ الفصل الاول . ولعل الفصل الثالث هو اصلح واحد الفصول من الناحية المسرحية حين تواجه البطلة اعداءها وهي مسترة وتجردهم من سلاحهم . ولعل عنصر الكوميديا يكمن في شجاعته التي ان قورنت بجين وضيع السيد الاعظم يانغ فأنا نفي بالمطلوب . والبطلة هي تان جبر وهي امرأة يتني لها بحكم التقاليد الاقطاعية ان لاتتزوج مرة اخرى . لكن هانكنغ يعبر ذلك من حقوقها في ان تختار زوجا ثانيا يحترمها . لقد كانت تلك النظرة متقدمة في زمانه وهي تشكل رؤيا مناهضة للاقطاع والاستبداد . ولعل أهمية الامر تكمن ليس في كون المشكلة قد عولجت من وجهة نظر الاخلاقية السائدة بل من وجهة نظر معاناة المرأة .

ولعل مسرحية «انقذ من قبل مرفء» احدي افضل المسرحيات الكوميديية في عهد سلالة يوان . فالحوار الذكي بين المغنية بانر وزوشي يساعدنا على فهم نفاق وقسوة الفئة الحاكمة لان زوشي هو في الواقع ابن موظف كبير . لكن زوشي ليس بالسيء وتستطيع بانر ان تكسبه وتتصبر معه في النهاية . ان بانر قد استخدمت نفس

اسلوب الاغراء الذي يستخدمه ابناء المترفين لاغواء المغنيات وتنتج في الخلق هزيمة به مستخدمة سلاحه - ولعل ذلك يشكل نقطة في التطور المنطقي للحبكة . وقد حفل الكاتب المسرحي شخصية زوشي بشيء من التفصيل ولكن دون افعال لشخصية بانر . وعندما تكشف والده بنزانغ لسانر رسالة ابتها ونطلب المساعدة من بانر ترفض بانر في اول الامر لان نصبتها اهلكت عندما تزوجت بنزانغ من زوشي . ولكن عندما تخبرها فكرة المصاعب التي تواجه المغنيات وصعوبة تحقيق اية علاقة بينها وبين زوشي تقرر المقامرة . ولعل هذه النقطة تكشف معدنها الجيد . وفي طريقها لاتقاء صديقها خطر لها انها ستلقي ببناء من عائلة جيدة . ولكن حين تقارن سلوكها ووضعها الاجتماعي بوضعهم تشر بالانس وعدم قدرتها على التغلب على شدة إعطائها . فتراها تنزوي ونساجي نفسها كاشفة عن كل الام الفتيات المغنيات اللاتي يتعرضن للاحتقار في المجتمع الاقطاعي .

وهنا نأتي الى مسرحية « النمر المجنح » التي يضمها الكتاب لنقول انها مسرحية تاريخية تروي احداثا وقعت في القرن العاشر . القائل كاتكيا يحكي بتقدير الامير له بسبب بطولته وانتصاراته في عدة معارك . ولكن شجاعته هذه تحرك ضغائن الحقد والحسد لدى شخصين لم يبرعا في القتال انما في الفناء والرقص . ويقومان بالوشاية به لدى الامير فيقتل .

المسرحية تروي الفساد الذي ساد الدوائر الاقطاعية . ولعل نقطة الصراع تكمن في كون كاتكيا وهو ابن الامير بالتبني حيث تصل المعاناة الى الذروة بين تحلي الامير عن ابنه والخلص من الخطر الكاذب او الابقاء على حياته والبقاء عرضة لهذا الخطر . لكن المؤلف في سره غور هذه الصور الانسانية كانت تعمقه احيانا

في هذه المسرحية حدود الوقائع التاريخية بحيث لم يحلل شخصية الامير بما فيه الكفاية . ولعل هذا الصراع بين الامير وابنه ما هو الا صورة نموذجية للتنافس الحاد بين القوميات المختلفة ولعل الكاتب هانكنغ اراد ان يضمن مغزى يربط فيه بين احوال المسرحية وهو ان من يتقدم الغزاة لا بد ان ينتهي نهاية مأساوية .

وضمن هذا السياق التاريخي تأتي مسرحية اخرى هي « غوان يذهب الى الكرنفال » . ان اهمية هذه المسرحية هي في شعبيتها التي تجاوزت السبعينات سنة الماضية . ففي فترة الممالك الثلاث كان هناك ثلاثة متنافسين هم ليوي وكاوكاو واللورد غوان . وحيث ان التنافس كان على اشدده بين الملك الطيب ليوي ونظيره الشرير كاوكاو نجد ان اللورد غوان كان يشكل خط الوسط وهذا ما جعله

يحظى بشعبية واسعة ولو انه كشف عن انحيازه للملك ليوي . لقد كان المفهوم الكونفوشي القائل بالحكومة التقليدية هو السلاح الايديولوجي المستخدم من قبل الحكام الاقطاعيين للسيطرة على البلاد ولكنه خلال فترة السيطرة الاجنبية استطاع الشعب ان يحول هذا المفهوم الى عامل موحد ضد قوى العدوان . وهكذا فلهذه المسرحية اهمية ايجابية حول تلك الفترة .

يحمي بعرض روح الكفاح في هذه المسرحية هي ان الكاتب المسرحي غوان هانكنغ يمثل في تاريخ المسرح الصيني الروح المقاتلة القوية . فهو لا يسانع الظلم الاجتماعي ويعريه بقوة . يعمل جمهوره قادرا على رؤية معاناته . ومسرحياته في الواقع مليئة بالشخصيات البطولية التي تلهم انتصاراتها ونضالاتها الشعب على مقاومة الظلم في المجتمع . كما ان حيكاته القوية تكن ابطاله من نصرة اعدائهم والحق هزيمة ماحقة بخصومهم . فهانكنغ يشير الى ان من يعمل على انتصار الحق في المجتمع يمكن ان يلحق هزيمة بالعدو مهما كان قويا . (فان جين) و(بانر) و(اللورد غوان) هم اعداء للدودون ولكن بما ان قضيتهم هي الحق ومصلحتهم صحيح فانهم يتصرفون في النهاية .

اضافة الى ذلك ان براعة وذكاء هانكنغ الفني مثيرة للدهشة . فالدرى في مسرحياته تنمو من بيئة وسيات ابطاله وبطالته . ولعل هذا هو ما ساعده عن كشف المصراعات الفكرية التي غالبا ما يكون عرفها . وهانكنغ يبدي بصيرة سايكولوجية نفاذة اثناء معالجته لابطاله وبطالته خلال اية أزمة درامية يعرضها . فمثلا عندما تذهب بانر الى زونغزو وتخبر ام بنزانغ عن تعاطفها مع صديقها . ونصبحة اللورد غوان لابنته قبل ذهابه الى الاحتفال تبين اهتمامه بالجيل الصغير . وهناك حيكات اخرى صادقة يمكن ايجادها في جميع مسرحياته .

كما ان لسة غوان هانكنغ الكيدة واضحة حين يحاول بناء محيط او بيئة ما . فمثلا في نهاية الفصل الاول من مسرحية « مختطف النساء » يلتقط زانغ غوي المطرقة التي ضرب بها لوزايلانغ ابنة وينجني امامها قائلا :

هذه الضربة هي الوسيط بيننا

وقد انت بالرق من الساء

ستجد زوجة لك في الغد

ولكني لن اجد من تزوجني .

ان ذلك يعبر عن الالم الذي لا يستطيع زانغ كشفه لزوجته كما يشير الى الجمهور بان الزوج والزوجة سيفترقان في المشهد التالي . ثم في الفصل الثالث من مسرحية « شرقه النهر » تأتي تان جين وهي

تعمل بمسكة وتردي كيف ان المسكة قد وقعت في شبكتها وهذا له دلالة ينطقها الجمهور بان كان جير سوف ننشر شبكتها لتوقع اللورد يانغ.

ان غوان هانكنغ يضع شخصيات ايجابية ويحدد معاملها عن طريق استخدام تفاصيل دقيقة في حين لا يتعدى اشراره عن كونهم صورا كاريكاتورية هزيلة. ولعل هذا الاختلاف في المعالجة يعني ان الكتاب المسرحيين من سلالة يدان يركزون تأكيداً عن الشخصية الرئيسية التي تقوم باداء جميع الاغاني والاعمال البطولية الخيره. ويحسه المراهف يصل هانكنغ الى اعماق الشخصيات الخائفة مما يجعلها عرضة لضحك الجمهور.

وباعتبار غوان هانكنغ ذا قدرة استثنائية على رؤية مشاهد الحياة فقد مكنته ذلك من رصد الظواهر الاجتماعية المختلفة وعرضها على المسرح واثارة معظلات جديدة حولها. وبما ان اغلب حيكاته مأخوذة من الحياة الواقعية فأنها تبقى جديدة ومقنعة.

ان في صدر تقويمنا لعظمة غوان هانكنغ ينبغي ان نتذكر انه عاش قبل سبعمائة عام وفي مجتمع اقطاعي وخلال فترة الصراع الطبقي والعنصري العنيف. كما كانت التقاليد المسرحية في عصره محدودة كما ان الاغاني كانت بدورها تخضع لقواعد غير مرنة فالاغاني في الفصل الواحد يجب ان تعود لنفس الميزان الموسيقي وتتبع نمطاً محدداً. وكذلك فان متطلبات الموسيقى محدودة بطول الاسطر والكلمات المنطوقة في تلك الايام كانت الاغاني او الجزء الشعري من المسرحية مهمة تحتل جميعها المرتبة الاولى في حين يحتل

الحوار المرتبة الثانية ولقد استمر هذا التقليد حتى القرن الرابع عشر حيث تم ادخال نوع جديد من الدراما يعرف بالـ «زوان - كيه» الذي يعتمد على السباح بادخال حوار ولكن بشكل تدريجي.

ان مسرحيات غوان هانكنغ تمثل افضل السات التي امتاز بها مسرح عصره. فقد كان له الفضل في بناء تقليد واقعي في اطار المسرح الصيني التقليدي انضح بل استمراره فيما بعد. وبما ان مسرحياته قد تعرضت لاختلالات وعلل المجتمع الاقطاعي والحقت احسانه بالطبقات المترفة ذات الاميازات فأنها اهتمت منذ القرن الرابع عشر وما بعده ولعل هذا السبب هو الذي يفسر ضياع العديد من اعمال هذا الكاتب المسرحي. ولكن اليوم حيث اصبح المرء سيدا لمصره فان هذا الكاتب اخذ يتبوأ من جديد مكانته حيث اعيد طبع مسرحياته وقسم كبير منها اخذ طريقة الى المسرح مرة اخرى. ولعل الكتاب الذي يجعل عنوان «مسرحيات غوان هانكنغ» والذي قام بترجمته الى الانكليزية يانغ زيان وكلايس يانغ وقدم له وانغ جيس الاستاذ في قسم الادب الصيني في جامعة صن بات - سن في الصين يشكل اسهاماً مهماً للتعريف بالتراث المسرحي الصيني ويساعد الباحث على تفقيب خيط التطور الذي اصاب هذا المسرح في هذا الجانب من العالم الذي لما تزل هناك دراسات قليلة بسبب صعوبة اللغة اولا وانغلاق المجتمع ثانياً. الكتاب اذن يشكل بقعة ضوء محددة على ادب واسع ومتنوع جدير بالدراسة.

عرض لكتاب: مسرحيات غوان هانكنغ

Selected Plays of Guan Hanqing issued 1979

الثقافة الاجنبية : دائرة الشؤون الثقافية والنشر شارع الخلفاء بغداد هاتف ٦٩٣٨١

**AL - Thakafa AL - Ajneblah**

(Foreign Culture)

**A Literary Quarterly**

**Cultural Affairs and Publishing - Office**

The Caliphs Street Baghdad, IRAQ.

Editor in Chief

**Yaseen Taha Hafidh**

الاشتراكات : داخل العراق ١٧٥٠ دينار - الاقطار العربية : ٨ دولارات الدول الاجنبية : ١٠ دولارات

ترسل الى : الوحدة الحسابية - دائرة الشؤون الثقافية والنشر - بغداد

دار الحرية للطباعة - بغداد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية - بغداد (١٧٤١) لسنة - ١٩٨٠

التصميم الداخلي : ايمن عبد الحسين

تصميم الغلاف نهلة محمد عبد الوهاب



**ATHKAF AL-AJNEBIAH**  
**A LITERARY MAGAZINE**

**Issued by the Ministry of Culture and Information**

**Baghdad**

**Supplement 2 : One - Act Play**